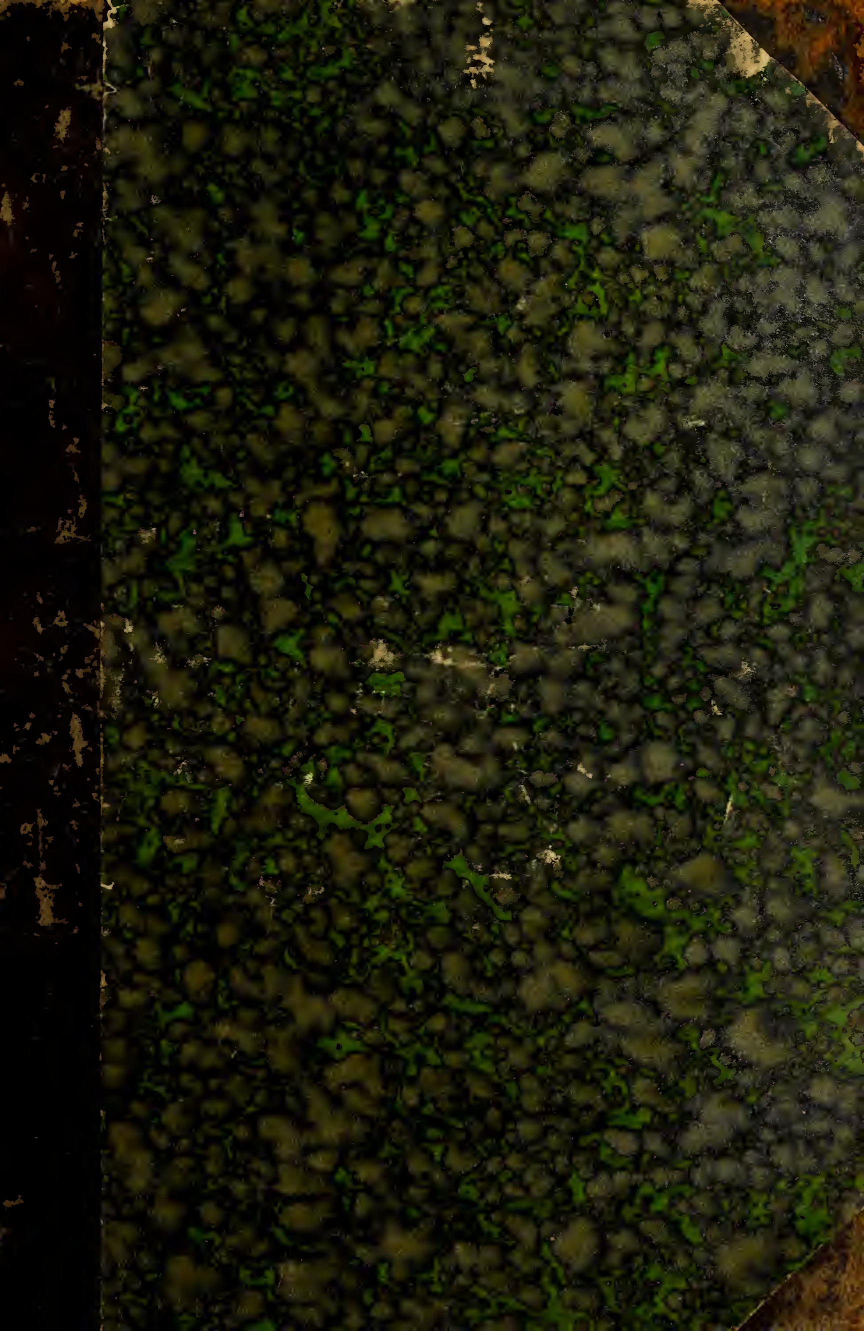
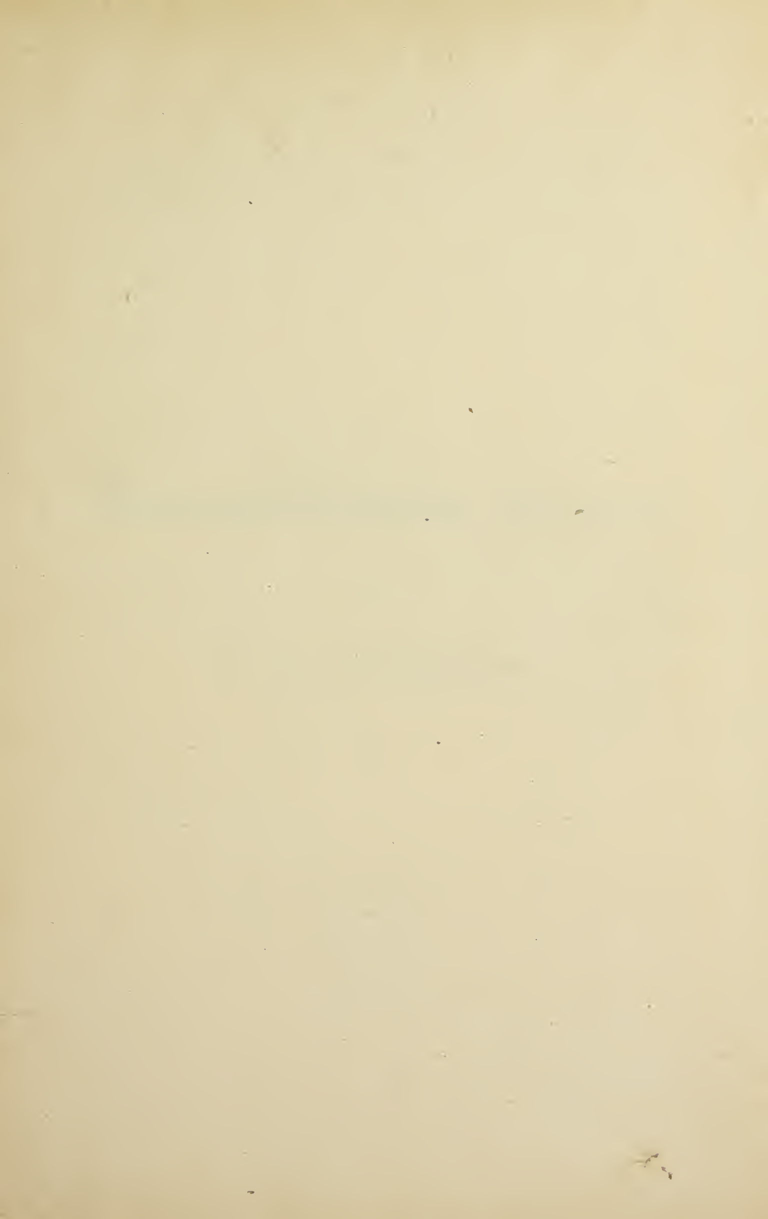
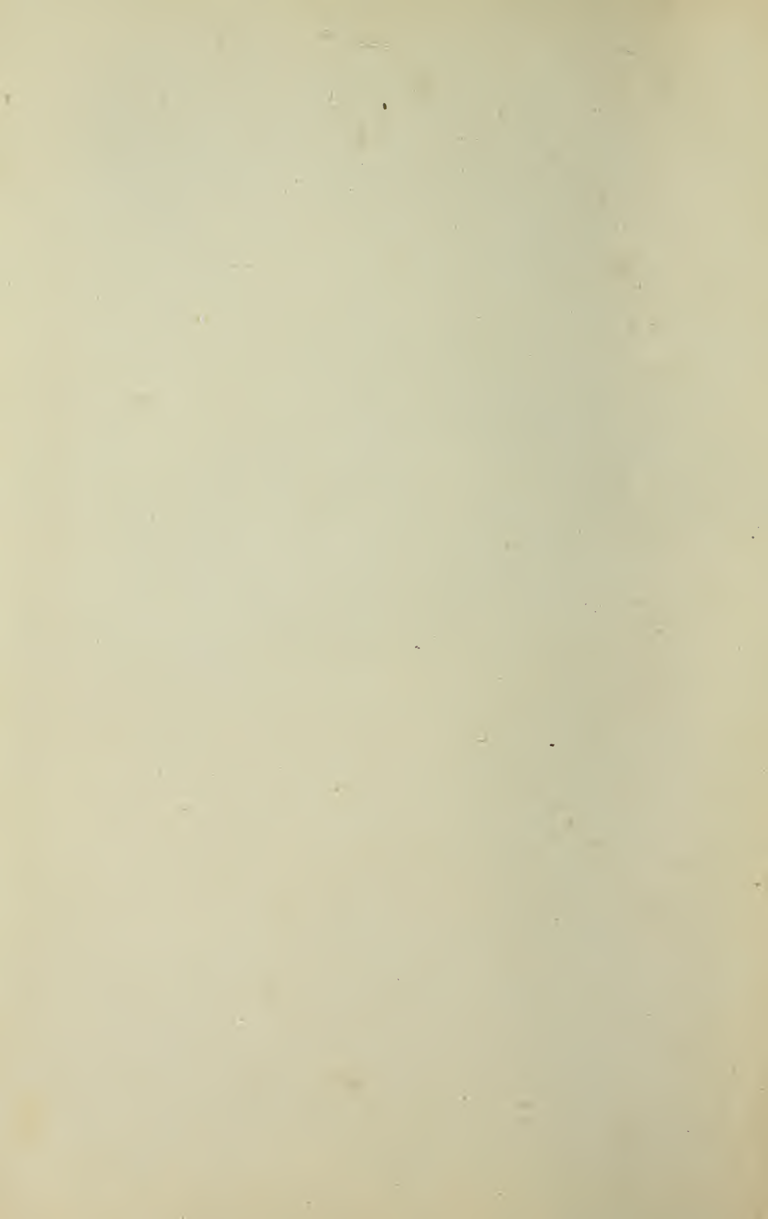






Kulturgeschichtlicher Cicerone

von

E. von Hörschelmann.

I.

Kulturgeschichtlicher Cicerone

für

Italien-Reisende.

Von

E. von Hörschelmann.

Erster Band:

Das Zeitalter der Früh-Renaissance in Italien.

Mit 6 Illustrationen.



Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1886.

Das

Zeitalter der Früh-Renaissance

in

Italien.

Von

E. von Hörschelmann.

Mit 6 Abbildungen.



Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1886.

Ihrer

Kaiserlichen und Königlichen Hoheit

Victoria,

Kronprinzessin des Deutschen Reiches und von Preußen,

Prinzeß royal von Großbritannien und Irland

in tiefster Ehrfurcht zugeeignet.



Vorwort.

Trotz einer ganzen Literatur dem meinigen anscheinend ähnlicher Werke wird sich die Aufgabe, die ich mir gestellt, dennoch, wie ich hoffe, nicht als eine undankbare oder überflüssige herausstellen. Während einerseits die sogenannten Reisehandbücher sich mit einer trockenen Aufzählung der renommirtesten Kunstwerke begnügen — während bei dieser Art Büchern von dem kulturgeschichtlichen Hintergrunde der eigentlich künstlerischen Erscheinungen der Zeit wenig die Rede sein kann, finden sich andererseits in den klassischen Werken unserer Geschichts-Literatur, wie Gregorovius, Reumont, Burckhardt, die für den Italien-Reisenden wesentlichsten Daten und Thatsachen mit einer Menge anderer vermengt. Ueberdies verbietet sich die Benutzung dieser gelehrten Werke durch Umfang und Schreibart von vornherein einem großen Theile des Publikums. Mithin beschränkt sich die von mir angestrebte Aufgabe auf die Ausfüllung einer unbestreitbar empfindlichen

Lücke der in dieses Fach schlagenden Literatur. Mein Wunsch ist, dem Leser an die Hand zu geben, was ich während meines eigenen, ersten Aufenthaltes in Italien, damals selbst ein ungeschulter Laie, aufs Peinlichste vermißte: Eine dem Verständniß der gebildeten Klasse von Reisenden zugängliche Führung durch das gesammte Geistesleben der Renaissance und deren bedeutsamste Erscheinungen. Nicht nur die losgelöste Blüthe, sondern auch deren Stamm und Wurzel, wie sie dem so vielseitig treibenden Boden entsprossen, sollen dem Leser des Cicerone vor Augen treten. Gleichsam nur als Reflex der gesammten Bewegung der Zeit ist die Kunst in zweiter, die Kultur, aus der sie erwuchs, in erster Linie als der eigentlich wesentliche Inhalt dieses Werkes zu betrachten.

In diesem — und zwar nur in diesem Sinne ist dasselbe überhaupt berechtigt zu dem Titel eines „Cicerone“ durch das Zeitalter der Renaissance.

Berlin, im Februar 1886.

E. von Hörschelmann.

Inhalts-Verzeichniß.

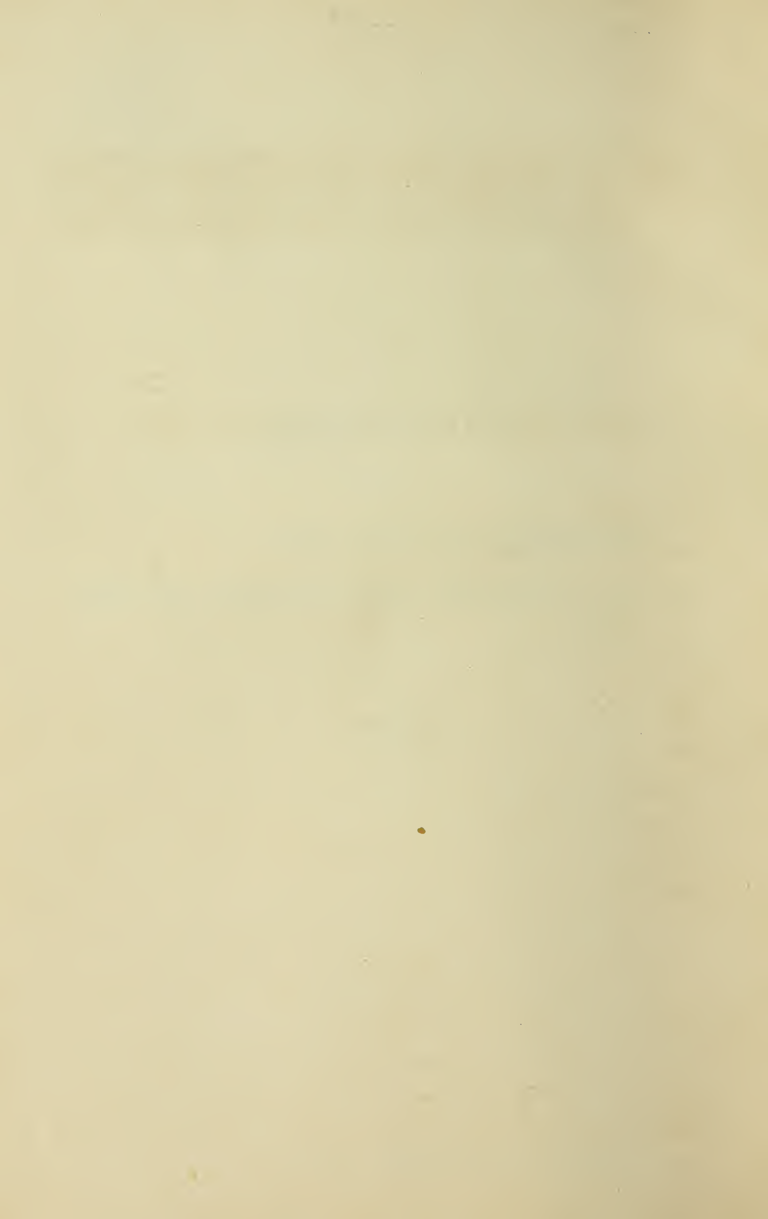


Einleitung.

I. Das Ausleben der antiken Welt.

II. Das mittelalterliche Italien: Papstthum und Reichsgewalt.







Das Ausleben der antiken Welt.

Um über die Renaissance-Kultur, diese in ihrer Art einzige Erscheinung der Weltgeschichte, eine klare Anschauung zu gewinnen, um die Bedingungen zu begreifen, unter denen ihr Werden und Bestehen überhaupt möglich ward, ist es unerläßlich, zuvor einen viel ferner liegenden Zeitraum in's Auge zu fassen: Das Ausleben der antiken Welt, wie sich dasselbe in den Schicksalen Italiens von dem Beginn der christlichen Aera bis zum Untergang des römischen Reiches vollzog. Nur im Einblick auf jene „Vorvergangenheit der Renaissance" ergiebt sich die Lösung der Frage: „Wie verhält sich das Geistesleben der Renaissance zu dem des Alterthums?"

In wie weit und in welchem Sinne nähert sich die Renaissance, d. h. das gesammte Kulturleben Italiens vom XIII.—XVI. Jahrhundert der antiken Weltanschauung und ihren bestimmenden Gesetzen?

In wie weit entfernt sie sich von jener als das Produkt einer neuen Religion, eines auf vollkommen umgewandelter Grundlage beruhenden staatlichen und sozialen Lebens?

In wie fern ist die Bezeichnung „Renaissance“ für die eben bezeichnete Kultur-Epoche überhaupt berechtigt?

In dem Moment, wo das neue, Welt umgestaltende Prinzip des Christenthums in's Leben tritt, hat Rom — der Ausgangspunkt derjenigen Kultur-Epoche, die den eigentlichen Gegenstand unserer Darstellung bildet — die beiden Grundformen, in denen das staatliche Leben als solches sich darzustellen pflegt, bereits in sich verarbeitet und ausgestaltet.

Die erste, ursprüngliche Verfassung des römischen Lebens, die Monarchie ist der Republik gewichen.

Ebenso schrittweise Raum gewinnend, in stufenweiser Entwicklung wie letztere aus der Monarchie erwuchs, sehen wir in der Folgezeit die Republik wiederum in die Bahnen der Tyrannis einlenken, dem Cäsarenthum den Boden bereitend.

Wie in den „Prätoren“ oder „Consuln“, den Häuptern der alten Republik, anfangs, wenn auch durch wesentliche Modifikationen bedingt, das monarchische Prinzip thatsächlich fortbesteht, so nimmt in der Folgezeit der erste Repräsentant des Cäsarenthums — Cäsar Octavianus Augustus — die Totalität seiner Rechte, die ihm thatsächlich eingeräumte Herrscher-Vollmacht nur unter dem Titel eines „ersten Bürgers“, dem „souverainen Volk“, dem ihm offiziell gleichberechtigten Senat gegenüber für sich in Anspruch. Und wiederum — wie dort aus dem Kampf des Patriziats mit dem Plebejat die Republik sich nur gradweise in ihrer Eigenart ausgestaltet, so folgt hier auf des Augustus weise Selbstbeschränkung, erst in seinen 13. Nachfolgern die eigentliche Ausgestaltung des römischen Cäsarenthums.

Erst mit ihnen beginnt die in seiner Geschichte nur

zu sehr vorwaltende Willkürherrschaft, die ihm für alle Zeit den Ruf gesichert hat: den Uebergriff von menschlicher Macht und den ihr von Natur gesetzten Schranken zu Gottäffender Uebermacht ebenso verwegen, ebenso maßlos und vielleicht in dämonischerem Sinne betrieben zu haben, als selbst die ausschweifendsten unter den Despoten des Orients.

Wie in dem politischen, so in jedem andern Gebiet des staatlichen und sozialen Lebens vollzieht sich während jenes Zeitraums, d. h. während des Emporblühens des alten Rom, während seiner Glanzzeit und jählings auf letztere folgenden Zersetzung all' seiner Kräfte, das Prinzip unablässiger Wandlungen.

Gelockert, bis auf seine Grundfesten erschüttert, wankt schon im ersten Jahrhundert des Imperiums der alte Götterglaube.

Durch die dämonische Selbstanbetung der Tiberius, Caligula, Claudius, Nero 2c. seiner einstigen Weihe beraubt, bricht er während des III. Jahrhunderts unter den Ausschweifungen der Severischen Dynastie vollends in sich zusammen.

Unter Augustus schon hat der Kult der einheimischen eigentlich römischen Götter durch Vermengung mit fremden, im Lauf der Zeit aus dem Orient eingedrungenen Elementen seinen alten Nimbus eingebüßt. Viele der altgeheiligten Bräuche sind in Folge jener Vermengung tief herabgekommen. Ja so gänzlich ausgeartet stellen sich mit der Zeit ihrer mehrere dar, daß die ursprüngliche Manifestation sittlich religiöser Begriffe in ihr äußerstes Gegentheil, in orientalisch wüsten Sinnentaumel verkehrt erscheint.

Seinem unausbleiblichen Verfall überliefert die fortdauernde Vergötterung der Cäsaren vollends den alten Götterhimmel. Und zwar haftet an Augustus selbst der Makel, zu diesem Mißbrauch den Anstoß gegeben zu haben, wie heute noch die Römischen Museen es bezeugen. So in der Vatikanischen Galerie, die aus der Lebzeit des Imperators stammende Portraitstatue, die ihn als Schutzgeist der Stadt Rom darstellt „divinisirt", ein Füllhorn in der Hand.

Ging sein Erbe auf dem Thron, Tiberius, von der Politik des Augustus, von der, wenn auch nur fingirten Selbstbeschränkung des ersten Cäsar, zu dem willkürlichen Despotismus über, der sich unter den Caligula, Nero, Commodus, Caracalla in so monströser Weise selbst geschändet hat, so hielten mit dieser Politik die Ansprüche auf den Kult, den Tiberius für seine Person in Anspruch nahm, gleichen Schritt.

In jähem Crescendo durchläuft von nun an der Wahnwitz Cäsarischer Selbstvergötterung alle nur denkbaren Stadien.

Schon der Nachfolger des Tiberius erklärt öffentlich seine Verbrüderung mit dem höchsten Gott, dessen Statue aus dem Orient nach Rom geschafft werden soll.

Nachdem eine Feuersbrunst das eigens zum Zweck jener Herbeischaffung erbaute Fahrzeug vernichtet hat, opfert der Imperator, als sein eigener Priester, seinem goldenen Abbild.

Ein in seiner Art noch drastischeres Beispiel jenes Wahnsinns — ein Ausdruck, der durchaus nicht nur figürlich zu verstehen ist — bietet die Antwort desselben Im-

perators an die aus Jerusalem abgesandten Juden, die ihn anflehen um Abstellung des Befehls: „Im Allerheiligsten des Tempels die Statue des Kaisers aufzustellen.“

Nachdem er sich öffentlich über sie lustig gemacht hat, schickt er sie fort mit den Worten: „Die Unsinnigen, sie glauben nicht an meine göttliche Natur!“

Aber was ist die komödienhafte Selbstanbetung Caligulas gegen die Exzesse der Severischen Dynastie, Exzesse wie sie z. B. von Heliogabalus, dem um 217 n. Chr. zum Imperator erhobenen syrischen Sonnengott, ausgeführt wurden! —

Hatte Letzterer doch nichts Minderes im Sinn, als die Gründung einer neuen Religion, die den ganzen Olymp verdrängen sollte: die Anbetung des Sonnengottes, nach syrischem Ritus, mit Talismanen und Menschenopfern.

„Mit geschminkten Wangen, gemalten Augen, goldenen Halsketten und Armspangen“ so schildert ein Augenzeuge das Treiben des Heliogabals, „bacchantische Tänze ausführend, empfing der „unbesiegbare Priester“ des „unbesiegten Sol“ (Sonne) die Huldigung des Volkes.“

Unablässig beherrscht derselbe Wahnsinn, mit nur wenigen Ausnahmen, die Nachfolger des Augustus.

Selbst der Begründer des Christenthums als Staatsreligion, Constantin, gewinnt es nicht über sich sich desselben zu enthalten. Als eine der glänzendsten Zierden des Hippodrom läßt er zu Konstantinopel die dem Sonnengott aus Heliopolis entlehnte Porphyrsäule errichten, auf ihrer Spitze Constantins Bild in den Formen des strahlenden Sonnengottes.

Umsonst ist das eifrige, schon in der offiziellen Rehabilitirung des alten Kult durch Augustus zu Tage

tretende Bestreben der Cäsaren, durch äußern Pomp des Kultes den Mangel innerer Lebenskraft zu bemänteln.

Umsonst ihr Trachten, den Schrei nach Erlösung zu ersticken, der immer lauter aus der geskavten Welt ertönt, — — jenen Schrei nach Wahrheit und Gerechtigkeit, der in dem Wirrwar des Cäsarischen Götterkultus weder Antwort noch Befriedigung finden kann.

Tausendfältig tönt er wieder aus dem gesammten Geistesleben der Zeit, so in jener mysteriösen Fabel: Unter Tiberius Regierung hätten Seefahrer in der Nähe der griechischen Inseln eine Stimme vernommen, die ihnen zurief: „Der große Pan sei todt". Ebenso aus der Legende von Augustus, der die Sybille befrug als der Senat ihm göttliche Ehre antrug, und von ihr die Antwort erhielt „ein König sei geboren, dessen Macht Aller Macht überstrahlen werde", während vor dem Blick des Staunenden sich der Himmel öffnete, die Jungfrau mit dem Kinde erschien und er eine Stimme vernahm, die ihm zurief: „Dies ist der Altar Gottes!"

Was anders als derselbe Befreiungsdrang äußert sich in dem fieberhaften, tumultuarischen Warten der Juden auf das verheißene zwar in irrthümlichem, d. h. politischem Sinne verstandene Kommen des Messias.

Wo wir hinblicken, überall treffen wir auf dieselben Zeichen, dieselben Symptome. So in den Schriften des größten Dichters der Cäsaren-Zeit, in welchen schon seine Zeitgenossen „die Verkündigung eines großen Jahres, eines goldenen Saturnischen Alters" sahen, so in den Philosophischen Betrachtungen Senecas und deren unleugbaren Berührung mit dem Christenthum, so in den Tagebüchern Mark Aurels.

Wer möchte in der That das Vorwalten der eben angedeuteten Gemüthsrichtung leugnen, wenn letzterer z. B. in seinen Meditationen sagt: „Das Wesen und die Bedeutung der Verhältnisse dieses Lebens sind im Allgemeinen in solches Dunkel gehüllt, daß sie nicht wenig Philosophen und nicht blos den gewöhnlichen als völlig unbegreiflich erscheinen. Auch die Stoiker bekennen, daß sie sie kaum verstehen. Dann sind auch unsere Ansichten so höchst veränderlich. Es giebt ja keinen Menschen, der sich in seinen Ansichten gleich bliebe. Ferner was nun die Güter dieses Lebens belangt, wie vergänglich und nichtig sind sie! Können sie doch das Eigenthum jedes Nichtswürdigen werden! Aber nicht minder elend steht es mit dem Geist der Zeit. Selbst die beste seiner Aeußerungen, welche Mühe hat man, sie zu ertragen, ja es kostet nicht wenig, sich selbst zu ertragen. Bei solcher Taubheit und Verkommenheit der Zustände, bei diesem ewigen Wechsel des Wesens und der Form, bei dieser Unberechenbarkeit der Richtung, die die Dinge nehmen — was da der Liebe und des Strebens noch werth sein soll, vermag ich nicht zu sehen. Im Gegentheil, es ist der einzige Trost, daß man der allgemeinen Auflösung entgegengeht. Darum trage geduldig die Zeit, die noch dazwischen liegt, und beherzige nur das, daß nichts Dir widerfahren kann, was nicht in der Natur des Ganzen begründet liegt, und dann: „Daß Du die Freiheit hast, Alles zu unterlassen, was wider die Stimme Deines Genius ist. Denn die zu überhören, kann Dich Niemand zwingen."

Aehnlich wie mit der Geistesrichtung der eben genannten Schriftsteller, verhält es sich mit anderen bedeutsamen Er=

scheinungen der Zeit, wie z. B. mit den Bestrebungen jenes Dio von Bithynien, der unermüdlich, gleich den christlichen Aposteln und Märtyrern, als wandernder Philosoph in Städten und Märkten das Volk zu einem tugendhaften Leben anspornte.

Die Antwort auf jenen Schrei, „die gute Botschaft", „das Wort des Heils" von himmlischen Boten bei nächtlicher Weile zu Bethlehem verkündet, haben Anfangs zwar nur Wenige vernommen. Aber in stiller, sternstrahlender Nacht, von Engellippen den lauschenden Hirten auf dem Felde kundgethan, sollen, wie bald schon! Feuer und Schwert sie weiter tragen. Einen Brand entzünden, in dem die alte Welt, mürb' wie Zunder, zusammenstürzt.

Doch eh' sie ihr Ziel erreicht, welch' mühseliges Harren der Gläubigen, welch heißer Kampf, welch' blutig erkaufte Siege!

Schon während des ersten Jahrhunderts des Imperium zog die Ueberſättigung an dem römischen Göttergewimmel die Abwendung vieler von der Staatsreligion und das Bestreben nach sich, in der Philosophie einen Ersatz für das Verlorene zu suchen.

An sich das Privilegium einer über das Niveau der Masse hinausgehenden Geistesbildung konnte jene nur einer verschwindenden Minderzahl, und auch dieser gewiß nur in sehr bedingtem Sinne die ersehnte Freistatt bieten. Aus Gründen, die sich von selbst verstehen verschloß sie sich als solche dem Volk, das innerhalb der Basis antiken Lebens nirgends einen Ersatz fand für den verlorenen Glauben seiner Väter, für die gewohnte Unterwerfung unter die „schicksallenkenden Mächte", zu denen jene gläubig emporsehen.

Daher die wachsende Gährung der Gemüther, besonders auch in den niederen Klassen der Gesellschaft.

Daher das Suchen nach jenem „unbekannten Gott", dessen Zeichen „das Kreuz", nach der Aussage seiner Anhänger die Welt überwinden und die schon umgestürzten Altäre der alten Götter verdrängen würde.

Nicht immer im Sinn des Hasses und der Feindschaft, wie es während der Anwesenheit des Apostels Paulus in Tessalonich geschah, erhebt sich, von Mund zu Mund fortgetragen, unter Heiden und Juden der Ruf: „Diese, die den Erdkreis bewegen, sind auch hierher gekommen. Sie thun wider des Kaisers Gebot und sagen ein Anderer sei König: „Jesus".

Während im Abendlande aus innerlichen Gründen der Polytheismus des alten Römerthums in sich selbst zerfällt, wird gleichzeitig durch den rastlosen Eroberungsdurst desselben Römerthums die, nächst dem griechischen und römischen Kult bedeutsamste Religion des Alterthums, der jüdische Jehova-Dienst seiner bisherigen staatlichen Macht beraubt.

Unter den Ausschreitungen und Exzessen ihrer Siege bereiten die letzten Götterdiener, ohne es zu ahnen, dem König, den die Sybille dem Augustus prophezeihte, mit ihm der bevorstehenden Wandlung der Dinge selbst den Weg.

Nicht nur stürzen unter den Hufen römischer Rosse, und unter dem Hagel römischer Geschütze die Mauern von Jerusalem. Auch das Szepter Jehovas, im Sinne der legitimen, bis dahin von Rom geduldeten Staatsreligion, wird mit dem Moment und zwar für immer zu nichte, wo Titus in Jerusalem seinen Einzug hält.

Auch sind aus dem, von nun an heimathlos durch die Welt irrenden Volk der Juden derer nicht wenige, die sich in ihrer Verzweiflung von dem vergebens erwarteten „siegreichen, feldherrlichen,“ zu dem „als Märtyrer gekreuzigten“ Messias wenden.

Hinter sich das zerstörte Zion, der gleichzeitig zerstörte Glaube an die Unvergänglichkeit des Tempels, der nach einer jüdischen Tradition so lang als die Welt selbst bestehen sollte, — vor sich die Heimathlosigkeit, die Verbannung, die Noth, verbrüdern sie sich mit den gleich ihnen Geächteten, in der Todtenstadt der Katakomben, die inmitten von Verfolgung, von Noth und Tod so mächtige Lebenskeime in sich trägt.

Bereitet sich doch eben dort, gleich einem Saamenkorn, das ungesehen im Schooß der Erde wurzelt, jener Verjüngungsprozeß der Menschheit, — der Götter- und Tyrannen-Müden!

Bereitet sich doch eben dort die Wandlung der Dinge, deren schon so lang die gesklavten Völker harren!

Immer weiter greift die, zumal während des ersten Jahrhunderts des Imperium in Rom noch unterschiedslos mit dem verachteten Judenthum zusammengeworfene Sekte. „Leute“, wie unter anderen Tacitus von ihnen schreibt: „die ihrer Missethaten wegen allgemein verhaßt, gemeinhin Christen genannt werden. Ein Name, der von Christus abgeleitet ist, welcher unter Tiberius Regierung zum Tode verurtheilt war. Eine Zeitlang unterdrückt, hat sich dieser fluchwürdige Aberglaube“, fährt derselbe Autor fort, „auf's Neue nicht blos in Judäa, sondern auch in Rom selbst verbreitet, wo alle Schändlichkeiten und Laster Eingang

und Aufnahme finden. Anfangs hat man nur solche von ihnen aufgegriffen, die geständig waren, dann aber, durch deren Angaben geleitet, eine große Menge, welche nicht sowohl der Verbrechen als des Hasses des Menschengeschlechts überwiesen wurden.

Ihre Strafe wurde durch den Hohn verschärft. Man steckte sie in Thierhäute und ließ sie durch Hunde zerreißen. Man zündete sie an und schlug sie an's Kreuz, so daß sie bei einbrechender Nacht zu Fackeln dienten. Nero hat zu diesem Schauspiel seine eigenen Gärten geliehen und indem er bei dieser Gelegenheit ein Wagenrennen zum Besten gab, sah man ihn als Wagenlenker gekleidet, die Zügel in der Hand, erscheinen. So sehr aber jene Menschen Verachtung verdienten, so weckten sie doch Mitleid in der Brust des unbeständigen Volkes."

Umsonst der Hohn der Spötter, an denen es nicht fehlte! Sieht man doch heute noch in dem Museo Kircheriano in Rom eine Marmortafel, die auf weißem Grunde mit Rothstift gravirt, einen an's Kreuz geschlagenen menschlichen Körper mit einem Eselskopf zeigt, als Hinweis auf die Bedeutung, die man in Rom dem am Kreuz gleich einem armen Sünder verendeten „Weltheiland" beimaß.

Aber dem Spott, der den Christengott und seine schimpfliche Todesart trifft, hält der Angriff der Philosophen und Schriftsteller der Kaiserzeit, dem olympischen Göttergewimmel gegenüber, die Waage.

„Woher, so ruft, um unter vielen eines der drastischsten Beispiele zu nennen, Lucian: „Woher sind diese Atys, Korybas ꝛc. unter uns gefallen?

Wer ist dieser medische Mithras, mit seinem Tiaren-Kopfputz? Er kann kein Griechisch und versteht nicht, was der ihm ausgebrachte Toast bedeutet! Scythen und Geten, da sie sehen wie leicht es ist Götter zu schaffen, haben ihren Zamolcis in's Register eingeschwärzt, einen Sklaven, von dessen Hiersein niemand den Grund angeben kann. Geduld, wenn wir nicht den hundertköpfigen Anubis hätten und den Stier von Memphis: aber sie haben Priester und geben Orakel von sich.

Und du großer Jupiter, was sagst Du zu den Widder-hörnern, mit denen man Deine Stirn geschmückt hat?" —

Ebenso wenig wie der Hohn, vermag der Haß, vermag die Verleumdung, die das Abendmahl in ein Weingelage, die den beim Versöhnungsfest zwischen den Gemeindegliedern ausgetauschten Liebeskuß in Exzesse schändlicher Orgien verwandelt.

Trotz des Hasses und des Blutvergießens, das weit entfernt, die Anhänger des neuen Glaubens zu schwächen, gleichsam nur den Boden düngt, aus dem letzterer um so kräftiger hervorgeht, tritt je mehr und mehr der Grab-hügel von Golgatha und seine Schädelstätte an die Stelle des Olymp und seine Altäre.

Unabweislich naht für jene der Moment heran, den der Dichter des Ahasver in jener mystischen Szene aus der Festnacht Neros in so beredten Worten schildert:

„Sie gehn, sie wandeln schweigend hin, die schönen,
In ihrem Sturze doppelt rührend-schönen
Gestalten der Olympier. Die Häupter,
Die königlichen, still gesenkt, so gehn
Sie hin in die Verbannung. Von dem Gipfel
Dem lichten, des Olympus, schreiten sie
Hinunter, langsam, Trauer in den Mienen.
— — Da wandelt Jupiter,
Die königliche Juno, stolz noch jetzt,
Minerva, sie, die edle, Venus auch,
Die liebliche, um deren Lilienstirn
Zum ersten Mal ein trübes Wölkchen schwebt:
Sie wandeln hin — ein langer stiller Zug —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Dem Auge nun sind sie entschwunden.“

Unter den Nero, Decius, Diokletian mit dem Untergang bedroht, unter den Trajan, Hadrian, Septimius Severus bald hoffend, bald zagend, unter den Marc Aurel Alexander Severus, Julius Philippus, die zum Theil selbst für Christen galten, aufathmend, hat das Christenthum sich endlich unter Constantin als Staatsreligion konstituirt.

Kaum aber ist die so kampferfüllte, dreihundertjährige Spaltung der Parteien zwischen das alte absterbende, und das neu sich gestaltende Religionssystem durch Constantin wenigstens in offiziellem Sinne beigelegt, da bereitet sich in der Geschichte der alten Welt eine andere Theilung, die nicht weniger als jener geistige Kampf bestimmt ist, den Grund zu den Geschicken Italiens in der Folgezeit zu legen.

Im Gegensatz zu der Einheits-Idee des altrömischen Staates, im Gegensatz zu dem Prinzip der Konzentration

aller Kräfte auf Rom als Mittelpunkt des staatlichen Lebens, nicht nur Italiens, sondern der Welt vollzieht sich die Theilung des Reiches, von ihrem Urheber so wohlgeplant, dem Anschein nach so klug berechnet, thatsächlich so verhängnißvoll in ihren Folgen.

In feindselig gespannter Haltung stehen sich von nun an Alt- und Neu-Rom gegenüber.

Auch währt es nicht lange und die Theilung des alten Reiches zieht dessen völlige Zersetzung nach sich.

Hatte schon Constantin, durch die Neuwahl der Residenz, den Schwerpunkt des Reiches von dem Westen nach dem Osten verlegt, so erfüllt sich nach der Reichstheilung durch Diokletian und Theodosius, in der Versetzung der abendländischen Hauptstadt von Rom nach Ravenna durch Honorius eine neue, verhängnißvolle Wandlung für die von nun an völlig zu politischer Bedeutungslosigkeit herabsinkende Kaiserstadt.

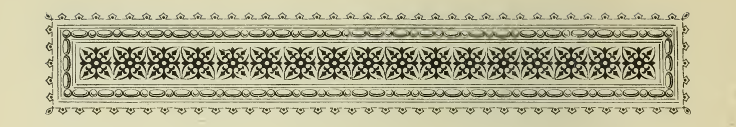
Während ihre Rivalin, das goldstrahlende Byzanz, immer übermüthiger ihr Haupt erhebt, während die Götter des Kapitol gleichsam dem nunmehrigen, eigentlichen Imperator in Schaaren folgend, den Hippodrom in Konstantinopel mit römischem Glanz und römischen Schätzen füllen, liegt die alte Mutter der Völker im Sack und in der Asche.

Der inneren Einheit entbehrend, seufzend unter der Suprematie des Orients sinkt sie unaufhaltsam herab zur Beute bald ausländischer Barbaren, bald im Innern des Reiches sich bekämpfender Usurpatoren. Ueber ein Jahrhundert währt dieser sieglose Kampf, bis endlich der letzte Träger des einst so stolzen Titels eines römischen Impe-

rators die klägliche Reihe der römischen „Schattenkaiser" seit dem Aussterben der Theodosiusschen Dynastie kläglich beschließt.

Unter zahllosen Demüthigungen heranreifend, erreicht Roms Verhängniß seinen Höhepunkt endlich in dem eben angedeuteten Moment — d. h. in der Thronentsetzung des Romulus Augustulus; seinem Rivalen Odoaker weichend, verschwindet er gleichsam schicksalslos, wie der Staat selbst, der mit ihm vollends zusammenbricht, aus der Reihe der Individuen, die die Welt bedeuten.

Die Kämpfe einerseits, die Klärungsprozesse andrerseits, die Italien durchzumachen hatte, bis es sich wieder aufraffte, bis seine Kultur, nach tausendjährigem Verfall, aufs Neue die großartigen Blüthen trieb, die in den Namen: Dante, Tasso, Raphael, Michel Angelo begriffen sind, das soll im weiteren Verlauf dieser Darstellung ihren wesentlichsten Inhalt bilden.



Das mittelalterliche Italien: Papstthum und Reichsgewalt.

Ein Zeitraum von beinahe acht Jahrhunderten liegt zwischen dem Moment, den wir am Schluß unseres ersten Abschnitts in's Auge faßten: Dem Gewaltstreich Odoakers, dem mit diesem vollzogenen Zusammensturz der alten Römer-Welt und der zweiten, dem christlichen Zeitalter angehörigen Glanz-Epoche der italienischen Kultur der Renaissance, wie wir gewohnt sind das Geistesleben Italiens vom XIII. bis XVI. Jahrhundert zu bezeichnen.

Von einer eingehenden Erörterung der Geschicke, denen Italien während dieser Zeit der Erniedrigung, der Fremdherrschaft, der politischen Zerrissenheit unterworfen war, kann selbstverständlich hier nicht die Rede sein.

Zwei nationale Elemente bilden den eigentlichen Lebens-nerv der Geschichte des mittelalterlichen Italiens: Das Papstthum, das ungeachtet zeitweiser Erniedrigung wie z. B. die anarchischen Zustände des IX. und X. Jahrhunderts, unter der Mehrzahl seiner Vertreter sein Szepter triumphi-rend über die Christenwelt ausstreckt, sein Ansehen unter

Machthabern wie Gregor VII., Innocenz III., Gregor IX. fast bis zur Allgewalt steigert. Wenn auch in beschränkterem Spielraum, nicht minder selbstherrlich zeitweise in Opposition, zeitweise in Uebereinstimmung mit dem Papstthum, entwickelt sich im späteren Mittelalter das Städteleben, auf welches wir als auf eines der wesentlichsten Momente des allgemein nationalen Aufschwungs, nach fast tausendjähriger Erniedrigung in unserem nächsten Abschnitt zurückkommen werden. Es sei darum nur so viel bemerkt, daß unter diesen Bündnissen besonders das lombardische eine hervorragende Stellung einnimmt und dem Centrum des Lombarden-Bundes der Stadt Mailand die Palme gebührt, deren todesmuthiger Sieg über seinen furchtbaren Widersacher Friedrich I. in der Schlacht bei Legnano ein moderner Historiker als „den grünendsten Lorbeer" bezeichnet, der „Italiens Haupt seit den Römer-Zeiten umwunden hat."

Wie mit dem Volk, dem abwechselnd unter gothische, longobardische, byzantinische und deutsch-römische Macht-Uebergriffe gebeugten, verhält es sich mit der unter demselben Joche schmachtenden alten Weltstadt.

Inmitten der tiefsten Erniedrigung bleibt ihr der unvergängliche Nimbus ihrer Traditionen.

An diese Traditionen hört sie nicht auf zu appelliren, auf dieselben hinweisend, als auf eine Bürgschaft ihrer unveräußerlichen Rechte.

Mag Ravenna, der stolze Herrschersitz der Gothen, von griechischen Künstlern unter Theodorich in ein zweites prunkendes Byzanz verwandelt, mag später Pavia als Residenz der Longobarden den politischen Primat für sich

in Anspruch nehmen. Ihre alte Majestät können jene ihr nicht rauben.

Sie ist und bleibt die Pulsader des öffentlichen Lebens der Völker.

Trotz seines Verfalls nach den jählings darüber hingegangenen Gothen-, Hunnen- und Vandalen-Stürmen zwingt der unvergängliche Zauber Roms den Helden und Sieger Theodorich zu andächtiger Bewunderung.

Nachdem er am Apostelgrabe gebetet hat, hält er seinen Umzug durch die Stadt.

An dem Trajan-Forum, dem Kolosseum, den Thermen, vor ehernen Elephanten der Via sacra hält er voll Ehrfurcht still und er verewigt seinen Besuch durch einen Dekret zum Schutz der Monumente und Ruinen.

So bewährt sich, wenn auch in anderem Sinne als dem früheren, der alte Zauber Roms. Ja — es kommt die Zeit, wo die scheinbar für immer untergrabene Herrschaft sich insofern noch absoluter gestaltet denn je, als kein irdisches Feuer sie verzehren und kein Blutvergießen sie zerstören kann!

„Die „Parzen," lautete eine alte Prophezeiung, „haben Dir ein Szepter in die Hand gegeben, welches nicht zerbricht."

Als in den Tagen Leo's des Großen der Hunnenkönig mit seinen Schaaren drohend vor den Thoren Roms stand, beugte sich Attila, der Unbezwingliche, den die geängstete Welt „Die Zuchtruthe der Völker, die Gottesgeißel" nannte, dem Machtspruch des römischen Bischofs. Auf Leo's Mahnung wandte er sich mit seinen Schaaren zur Umkehr.

Zweimal wiederholen sich ähnliche Vorgänge unter den Longobarden.

Das eine Mal unter dem mächtigsten ihrer Herrscher, Liutprant, der im Jahre 728 auf den Befehl Gregor's II. „der Stadt der Apostel und Märtyrer zu schonen", statt feindlich in ihre Mauern einzudringen an das Apostelgrab wallfahrtet „und Krone, Waffe und Mantel als Weihgeschenk zurückläßt"; das zweite Mal unter Rachis, der zur Zeit des Papstes Zacharias die Stadt Perugia belagert und gleich seinen Vorgängern Attila und Liutprant auf päpstlichen Befehl von seinem Vorhaben abläßt.

So erhebt sich über dem umgestürzten Cäsaren-Thron immer gewaltiger der Stuhl Petri, Fürsten und Völkern gebietend!

Die Wiederherstellung des west-römischen Imperiums durch die Kaiserkrönung Carls des Großen, die Initiative zur Befreiung des heiligen Grabes, die angesichts des erzitternden Abendlandes vollführte Kirchenbuße Heinrichs IV. in Canossa, der Blut- und Todtenacker der Provence während der Verfolgung der Albigenser, das nicht minder konsequent als jenes durchgeführte Vernichtungs-Programm gegen die Staufer: solcherart sind die Thatsachen die — wie sehr sie auch im Einzelnen verschiedene, ja entgegengesetzte Richtungen verfolgen — dennoch gleicherweise die Machtstellung Roms im Mittelalter bezeichnen.

Aus den Blutszenen wie die gothischen, griechischen, longobardischen Ueberfälle, wie später die einheimischen Usurpatoren — so das Tyrannen-Geschlecht der Theodora und Marozia im X. Jahrhundert und ihre Nachfolger, die Crescentier, die Tusculaner, die Colonnesen, — wie

endlich fast jede neue Kaiserkrönung seit der Wiederherstellung des abendländischen Imperium sie mit sich brachten, erhebt Rom sich immer wieder, wie gegen den Untergang gefeit, aus seinem Elend.

Klagend ruft am Beginn des VII. Jahrhunderts, Gregor I., der gewaltigsten Einer unter den Nachfolgern auf dem Stuhl Petri im Hinblick auf die Weltstellung des alten Rom im Vergleich mit seiner gegenwärtigen politischen Lage als Zankapfel der Longobarden und Byzantiner: „Verwüstete Aecker, zur Einöde gewordenes Land, die Gebeine in Staub zerfallen, das Fleisch verrottet".

In dieselbe Zeit der politischen Erniedrigung aber fallen die mit jedem Jahrzehnt zunehmenden Züge frommer Wallfahrer „nach Rom, der Stadt der Apostelfürsten", dem über alle anderen erhöhten Bischofsitze, den der Welt-Heiland im Auge hatte als er zu Petrus die Worte sprach: „Du bist der Fels, auf den ich meine Kirche baue".

In erschütternden Worten ist die Noth der Zeit, deren politische Stürme in dem Moment, wo Gregor der Große seinen Pontifikat antrat, noch durch das grauenhafte Wüthen der Pest verschärft, uns in seinen Briefen und Homilien geschildert worden: „Seit ich die Schultern meines Geistes dieser Last des bischöflichen Amtes unterzogen habe, kann ich meine Seele nicht mehr sammeln, weil sie nach vielen Seiten hin- und hergezogen wird.

Bald muß ich über die anstürmenden Schwerter der Barbaren seufzen, und die Wölfe fürchten, welche der zusammengedrängten Heerde nachstellen. Bald muß ich gewisse Räuber mit Geduld ertragen. Wenn Ihr mich liebt, weinet um mich!" und wieder: „Nicht nur der Römer

Bischof bin ich geworden, sondern der Longobarden, deren Recht das Schwert, deren Gunst Strafe ist. Die Fluthen der Welt dringen so auf mich ein, daß ich verzweifle das von Gott mir anvertraute gebrechliche Schiff in den Hafen zu steuern, während meine Hand inmitten tausendfacher Stürme das Steuer hält."

In dasselbe Jahrhundert der politischen und sozialen Bedrängnisse, theils durch byzantinische Willkür, theils durch longobardische Eroberungs-Gelüste hervorgegangen, fällt — um hier noch einmal auf die Doppelstellung Roms im Mittelalter hinzuweisen — der schöne Hymnus, der ohne Zweifel in jener Zeit der sich mehrenden Pilgerzüge als Ausdruck der allgemeinen Stimmung der Zeit gelten darf:

„O Roma, edle Stadt, du weltherrschende,
Hoch ob allen Städten erhabene,
Rosig im Märtyrerblut geröthete,
Weiß von Jungfrau Lilien ergläzende:
Grüße dir bringen wir, hehre, durch jegliche
Zeit, und entbieten dir Heil durch Jahrhunderte.

Du, dessen Vollgewalt aufschließt das Himmelsthor
Petrus, den Bittenden leih' gnädiglich dein Ohr,
Wenn den zwölf Stämmen du als Richter sitzest vor,
Dann richte mildgestimmt ob dieser Beter Chor
Und Allen, die zur Zeit jetzt fleh'n zu dir empor
Geh' gnadenreicher Spruch aus deinem Mund hervor.

Paulus, vertritt die Schuld von uns'rer Sünden Zahl,
Der muthig einst besiegt die Weisen allzumal;
Du als Verwalter jetzt bestimmt im Himmelssaal
Theil' uns die Spenden zu der Gottesspeisen all,
Auf daß der Weisheit, die dich füllte, voller Schall
Durch deiner Lehre Kraft hell in uns wiederhall!"

So bewährte sich inmitten allen Elends und aller Erniedrigung während jener Zeit „gewaltthätiger Noth“, von den Tagen Odoakers bis zum Ausgang der Hohenstaufen und der sicilianischen Vesper, deren Sturmgeläut schon eine neue Aera verkündet, der zuvor erwähnte Gesang Melinnos der Lesbierin „Von dem Szepter, das nicht zerbricht!“

Im Hinblick auf die Stellung der Kirche im Mittelalter — eine Stellung, die unter Einzelnen der zuvor genannten Päpste wie Gregor VII., Innocenz III. nicht nur eine geistliche, sondern zugleich die erste weltliche Macht repräsentirt, — liegt die Frage nahe: „Während die autoritätsbedürftige Welt statt unter die Cäsaren Roms sich nun unter seine Bischöfe beugt, in denen sie die unantastbaren, weil durch ihn selbst sanktionirten Stellvertreter Christi anerkennt, während mit einem Wort die politische und soziale Existenz des heidnischen Rom von dem siegreichen Christenthum verschlungen ward, wie steht es um das Denken und Empfinden des Volkes, um alle meist mit jener untergegangenen Kultur verflochtenen sittlich-religiösen Begriffe und Anschauungen?

Verschwanden sie aus dem Gemüth des Volkes, wie die Götterbilder von deren umgestürzten Altären?

Selbst der flüchtigste Blick auf den thatsächlichen Gang der Dinge zeigt uns, daß dies nicht der Fall ist.

In der That stehen sich die Kontraste, die das religiöse Leben des Mittelalters beherrschen, kaum minder grell und unvermittelt gegenüber, als die oben angedeuteten Gegensätze in der Weltstellung Roms.

Treibt das Heidenthum unter den tausend Formen des Aberglaubens, in den höheren Klassen bemäntelt und

übertüncht, in den niederen offenkundig heute noch sein Wesen! wie stünde völliges Zurücktreten desselben im Mittelalter zu erwarten, das ja den langsamen Umbildungsprozeß des antiken in den modernen Menschen ausschließlich in sich zu verarbeiten hat.

Die von dem Heidenthum entlehnten Bräuche und Sitten, die sich während der ersten christlichen Jahrhunderte, trotz der tödtlichen Spannung zwischen den Bekennern der alten und der neuen Religion, in den Kult des „unterirdischen" Rom (der Katakomben) einschlichen, und sich mit demselben verschmolzen, bilden einen besonderen Abschnitt unseres Werkes (siehe Cicerone Band. I Kap. 3).

Aehnlichen Erscheinungen begegnen wir während der Folgezeit in den verschiedensten Gebieten des öffentlichen Lebens.

Noch im V. Jahrhundert ist in Rom das Vorgehen der Behörde erforderlich, um den fortdauernden Resten des alten Glaubens Einhalt zu thun. In dieselbe Zeit fällt die Ausschließung hochadliger Familien aus öffentlichen Aemtern wegen ihrer Hinneigung zum alten Götterdienst.

In demselben Moment, wo sich durch Schließung der Philosophen-Schulen zu Athen im Jahre 529 eine neue entscheidende Maßregel gegen das Fortbestehen einer heidnischen Institution in der christlichen Welt vollzieht, zerstört der heilige Benedikt an der Stätte, wo er das berühmteste Kloster Italiens gründet, die letzten Altäre Apolls, dessen heimliche Anhänger noch in der Wüsten-Einsamkeit von Monte Cassino ungestört ihr Wesen trieben.

Aber nicht nur unter den prinzipiellen Anhängern des alten Glaubens haben wir das fortdauernde Heidenthum zu suchen.

In den Schluß des IX. Jahrhunderts, welches wir schon zuvor als das Stadium der tiefsten Entartung des Papstthums bezeichneten, fällt der Rache-Akt eines aus der allgemeinen Anarchie hervorgegangenen Papstes an seinem Vorgänger. Abgesehen von der Brutalität der Handlung kennzeichnet sich derselbe auch sonst seinem Wesen nach als auf heidnischen Anschauungen beruhend.

Es war zur Zeit der Kämpfe um die Kaiserwürde zwischen den letzten Carolingern und den mächtigen Territorial-Herren von Spoleto, von denen zwei, Guido und Lambert, bereits die Kaiserkrone getragen haben.

Im Jahre 896 wird Lambert besiegt durch den deutschen Arnulph, den östlichen Erben der Carolinger.

Der Papst Formosus, der zuvor Vater und Sohn, Guido und Lambert, zum Kaiser gekrönt hat, ruft von letzterem, Lambert, bedrängt, den deutschen Arnulph zur Hülfe.

Von Lambert in der Engelsburg gefangen gehalten, wird der Papst, nach dem Siege Arnulph's über Lambert, von dem Ersteren in Freiheit gesetzt.

Es erfolgt darauf die Kaiserkrönung Arnulph's durch den befreiten Formosus. Kaum aber hat Kaiser Arnulph der Stadt Rom den Rücken gekehrt, so regt sich von Neuem die Partei der Spoletiner.

An Stelle des wenige Wochen nach der Krönung Arnulph's von jähem Tode ereilten Formosus wird Stefan VII. durch den Anhang der Spoletiner gewaltsam auf den vakanten Papstthron eingesetzt.

Als Kreatur der Letzteren und ihres Anhangs beschließt der neue Papst, seinen Pontifikat durch einen

Racheakt an seinem Vorgänger, dem Parteigänger der Karolinger, einzuleiten.

Zu diesem Zweck wird die Leiche des verstorbenen Papstes aus dem Grabe gezerrt. Im Beisein der Kardinäle wird der Todte, nachdem er schon neun Monate in der Gruft gelegen, auf den päpstlichen Stuhl gesetzt. Unter einem nichtigen Vorwande befiehlt Stefan das Todtengericht über ihn zu halten.

Nach der erfolgten Verdammung werden dem Leichnam die päpstlichen Gewänder, die Abzeichen seiner Würde, vom Leibe gerissen, die Finger der rechten Hand, mit der er den Segen zu ertheilen pflegte, werden ihm abgehauen, die verstümmelte Leiche wird endlich wieder vergraben, aber nochmals aus der Gruft gerissen und endlich den Wellen der Tiber überliefert.

In diese Epoche der äußersten Entartung des Klerus, die allgemein in Exzessen, wie der eben geschilderte, ganz der Auflösung jeder gesellschaftlichen Ordnung in allen Klassen der Bevölkerung entspricht, fällt denn auch die erste große, tiefgreifende, aus dem Klerus selbst hervorgehende Reaktion.

Sie geht zu Anfang des X. Jahrhunderts von Odo und Majolus, den beiden ersten Aebten von Cluny, aus.

Von Frankreich aus sich weiter verbreitend, faßt sie bald auch in Italien Wurzel, wo sie sich in den mächtigen Gestalten eines St. Nilus und St. Romuald, zur Zeit Otto's III., eines Hildebrand und eines Pier Damian fortpflanzt, zur Zeit des zweiten Saliers, „des Retters“, wie Pier Damian den Kaiser bezeichnet, „der mit dem

Schwert der göttlichen Macht die vielen Köpfe der Hyder der simonistischen Ketzerei getrennt hat."

„Ich halte dafür," heißt es des Weiteren in den Schriften des berühmten Einsiedlers von Fonte Avellana*) über diesen gewaltigsten Repräsentanten des Salischen Hauses und die durch Heinrich bewerkstelligte Beilegung des Schisma: „daß dieser Kaiser über die Feinde der Kirche einen Sieg erfocht, wie Constantin, indem er verhinderte, daß in der Kirche ein Sitz der Pest erhöht blieb."

Nicht minder bezeichnend für die Zustände, denen der große Salier durch die Berufung Clemens II. ein Ende machte, ist ein von demselben Autor, aus der Einsamkeit seines geliebten Klosters an Clemens gerichtetes Schreiben: „Wozu," so wendet sich Pier Damian, nachdem er von der Krönung Clemens II. aus Rom in die Einsiedelei von Fonte Avellana zurückgekehrt ist, „wozu die Rückkehr des apostolischen Stuhles aus der Nacht zum Licht, wenn wir noch in der Nacht schmachten müssen? Wir blicken zu Dir empor als dem Retter Israels! Dich gab uns der allmächtige Gott an Seiner Statt. Mit Dir waffnete er seine Kirche. Suche daher, allmächtiger Herr, die jetzt verschmähte und mit Füßen getretene Gerechtigkeit wieder aufzurichten. Handhabe so kräftig die Strenge der Kirchenzucht, daß der Hochmuth der Rechtlosen zu Falle komme, immer mehr erstarke der Demüthigen Hoffnung auf den Sieg des Guten!"

Kaum läßt sich ein tiefer greifender Umschwung denken, als wie er sich nach dem Tode des zweiten Saliers um

---

*) Pier Damian.

1056 in dem Verhältniß zwischen Reichsgewalt und Kirche vollzog.

So hoch auch schon die Schwankungen im Gleichgewicht der beiden Mächte gingen, die sich seit der Krönung Carls des Großen in die abendländische Welt theilten, einen Höhepunkt des Konflikts, wie er sich in dem Büßergang Heinrichs IV. nach Canossa vollzieht und in dessen Folgen — furchtbarer für den Sieger selbst als für den Besiegten — in dem Guiscardschen Brande Roms, hatte die Geschichte bis dahin noch nicht zu verzeichnen.

Pipin, der Frankenkönig, als er im Jahre 754 unweit des Schlachtfeldes Attilas sein Schutz- und Trutzbündniß mit dem heiligen Stuhl gegen die Lombarden beschwor, gab sich bei dieser Gelegenheit den bezeichnenden Titel: „Defensor oder Protector ecclesiae."

Zwei Jahre später legte des fränkischen Siegers Bevollmächtigter, der Abt von St. Denis, die Schlüssel der von dem Longobarden Aistulf ausgelieferten Städte des Exarchats*) auf das Apostelgrab nieder.

Mit diesem Akt gewann die einst von dem Vorgänger Aistulfs, dem Longobarden Liutprant, durch die Schenkung der Stadt Sutri um 727 angebahnte Begründung des Kirchenstaates ihre eigentliche Ausgestaltung.

Als Karl der Große, der Sohn und Nachfolger Pipins, in Rom aus der Hand des Papstes die Kaiserkrone empfing, besiegelten beide Theile, sowohl der Kaiser, als der Papst

*) Das Exarchat umfaßte das Gebiet von Ravenna, die heutige Romagna und den Küstenstrich bis Rimini und Ancona.

mit dem Akte, der sich am Weihnachtstage im St. Peter vollzog, von Neuem das zwischen Pipin und Stefan II. geschlossene Bündniß.

Als nach dem kläglichen Verfall, sowohl der Reichsgewalt, als auch des Papstthums zur Zeit der letzten Karolinger, erstere, d. h. das Reich unter Otto I. sich glänzend erneute, bewährte Otto dasselbe nach Einheit zwischen Staat und Kirche strebende Prinzip der beiden ersten Karolinger.

Weder Otto dem Großen, noch auch seinem Sohne und Nachfolger war es vorbehalten, den Gräueln des Schisma, den meist mit dem Blut ihrer Vorgänger besudelten Papsterhebungen des X. Jahrhunderts ein Ende zu machen.

Nichts destoweniger entsprach ihre Politik der Einheits-Idee Karls des Großen und Leo III., als dem einzigen möglichen Fundament zu einer Sicherstellung beider Mächte.

Dieselben Tendenzen verfolgte Otto III., in dessen Regierungszeit die energische Opposition des französischen Episkopat gegen die moralische Versunkenheit des Papstthums fiel.

„Der mit Lastern befleckte römische Stuhl", so erklärte sich der im Jahre 991 mit Absetzung bedrohte Erzbischof Arnulph auf einer, bei Gelegenheit der zur Erledigung wichtiger politischer Streitfragen nach Reims berufenen Kirchenversammlung, „habe das Recht verloren, die Christenheit zu regieren."

Zwar büßten sowohl Arnulph, als auch sein Nachfolger im Episkopat zu Reims, der gelehrte, jenem gleichgesinnte Gerbert (der spätere Sylvester II.) ihr Amt ein, aber die Reform, zu Beginn des X. Jahrhunderts bereits von Odo, dem Begründer der Abtei von Cluny, angebahnt, nun von Neuem entfacht, ließ sich nicht mehr unterdrücken.

Sie fand ihre glänzenden Vertreter noch zur Zeit Otto's III., sowohl in den durch Otto auf den Thron erhobenen Päpsten: in dem charakterfesten Gregor V., dem mit ihm in einem Alter stehenden Vetter des jugendlichen Kaisers, und dem genialen Gerbert (Sylvester II.), seinem ehemaligen Lehrer. Sie fand sie nicht weniger in den gleichzeitigen Aebten von Cluny, die Beide, sowohl Majolus, als der von ihm selbst erkorene Nachfolger Odilo*), die von ihrem großen Vorgänger ausgegangene Bewegung mit priesterlichem Eifer und wahrhaft apostolischer Hingabe förderten.

Unter Conrad, dem ersten Salier, hatten die Angelegenheiten der Kirche sich vollends getrübt. Und zwar nicht ohne Mitschuld des Kaisers, insofern als er dem lasterhaftesten der Päpste aus dem Geschlecht der Tusculaner, den schon gleichzeitige Schriftsteller als einen „Schandflecken in der Geschichte des Papstthums" bezeichnen, Benedikt IX. seinen Schutz gewährte, den vor der tobenden Wuth des Volkes aus Rom flüchtenden Wüstling gewaltsam wieder in die so schlecht gehandhabte Würde einsetzt.

Wie das Verhältniß zwischen Staat und Kirche sich unter dem zweiten Salier, dem mächtigen Heinrich III. gestaltete, ersahen wir bereits aus dem oben angeführten Zeugniß seines Zeitgenossen Pier Damian, der ihn den Wiederhersteller der Würde des Stuhles Petri nennt.

Die Erledigung des sogenannten „Drei-Päpste-Skandals" unter den gleichzeitigen Prätendenten Gregor VI., Benedikt XI. und Silvester III., durch die Berufung Suitgers von Bamberg (Clemens II.), des strengen Verfechters

---

*) Nicht zu verwechseln mit Odo, dem Begründer der Abtei von Cluny.

der Clunyschen Reform, die Erhebung Brunos von Toul (Leo IX.), nachdem sowohl Clemens II., als sein Nachfolger Damasus II. muthmaßlich an Gift gestorben waren, Beides war das Werk Heinrichs III.

Den Reform-Bestrebungen Clemens II. machte der kaum zwei Jahre nach seiner Wahl erfolgte Tod ein vorzeitiges Ende. Von seinem großen Nachfolger Bruno (Leo IX.), der, von vornehmer Geburt, dem Salischen Hause verwandt, trotz der Bestätigung seiner Wahl durch den Kaiser, barfuß, als Pilger in Rom einzieht, seinen eigenen Worten gemäß entschlossen, „sein Amt nur aus der Hand des Volkes empfangen zu wollen," von ihm rühmt einer seiner Nachfolger: „Durch Leo IX. sei die ganze Kirche verjüngt worden, ein neues Licht scheine mit ihm anzubrechen." Somit hatte Heinrich die Bezeichnung, mit der Pier Damian ihn ehrt, wohl verdient.

Was hätte ihm, dem Freund und Beschützer der Kirche, ferner gelegen, als die Ahnung von den Verwickelungen der Folgezeit zwischen seinem Sohne und dem Manne, der auf seinen, des Kaisers Wunsch, Bruno von Toul auf seiner Romfahrt begleitete — Hildebrand, dem es vorbehalten war, unter seinem Papstnamen Gregor VII. in der Geschichte dazustehn als Wahrzeichen der päpstlichen Universal-Macht.

Vierzehn Jahre vor der Erhebung Hildebrands auf den Papstthron, legte Pier Damian, der Vorkämpfer der Hildebrandschen Reform, schon im Jahre 1059, sein die Zeiten Gregors VII. anbahnendes Bekenntniß ab.

Es handelte sich um ein neues Dekret, zum Zweck der Reinigung der Papstwahl von unbefugter weltlicher Ein-

mischung. „Die Kardinäle," so äußert sich Pier Damian in einem Schreiben an die unter Nicolaus II. zur Erledigung der Frage einberufene Synode, „sind die geistlichen Senatoren der allgemeinen Kirche, und ihre höchste Aufgabe ist es, das Menschengeschlecht den Gesetzen des wahren Kaisers, Christus, unterthan zu machen."

Dem Anspruch auf die Bethätigung an der Wahl durch den irdischen Kaiser — bei der Kaiserkrönung Heinrich III. erst ward dieselbe dem Kaiser öffentlich durch das Volk übertragen — ist somit bereits die Parole geboten.

Als Hildebrand, unter eifriger Bethätigung des Einsiedlers von Fonte Avellana, den päpstlichen Thron bestieg, faßte er sein System, das nichts Anderes ist, als die Bestätigung der von seinem Freunde und leidenschaftlichen Kampfgenossen verfochtenen Reform in die Worte zusammen:

„Die Kirche muß frei sein von Menschengewalt.

„Der Altar steht nur unter Gott, wie er nur von Gott ist.

„Die Kirche ist sündhaft, weil sie unfrei ist. Um gereinigt zu werden, muß sie frei werden, frei durch ihr Haupt, den Papst. Wie der Geist des Irdischen bedarf sich zu nähren, so auch die Kirche. Deßhalb bedarf sie dessen, der das Schwert hat, des Kaisers. Zum Wohl von Kirche und Welt müssen Priesterthum und Königthum einig sein, sie sind die beiden Lichter der Welt, Sonne und Mond, jenes das größere, dieses das kleinere.

„Wie der Mond nur durch die Sonne leuchtet, so ist die Kaisermacht nur durch das Papstthum, weil der Papst nur durch Gott ist. Seine Macht steht über den Thronen

der Erde. Unter ihm ist Alles, Weltliches wie Geistliches gehört unter seinen Richterstuhl. Die Kirche, die Mutter Aller, gebietet Kaisern wie Königen, wie Bischöfen und Aebten: sie giebt ihnen die Macht, sie kann sie ein- und absetzen. Vom Haupt der Kirche muß die Besserung und Erneuerung ausgehen. Wer die Kirche bedrängt, ist nicht ihr Kind und wird von ihr ausgestoßen und entfernt aus der Gesellschaft der Menschen."

Es ist gleichsam der vorgezeichnete Schlachtplan, nach dem Gregor VII. gegen Heinrich IV., nach dem seine Nachfolger Innocenz III., Gregor IX., Clemens IV. gegen die Staufer verfuhren, der uns hier in klarer Fassung entgegentrat.

Was anders als eine Wiederholung, ja Verschärfung des Hildebrandschen Systems ist z. B. das im Jahre 1236 von Gregor IX. an Friedrich II. gerichtete Schreiben.

„Gott habe den apostolischen Stuhl zum Richter über den Erdkreis gesetzt. Constantin habe dies anerkannt, indem er dem Papst Insignien und Szepter des Kaiserthums übergeben habe, die Stadt mit ihrem Ducat, das Reich für ewige Zeit, indem er selbst sich im Osten eine neue Stätte gewählt habe. Der heilige Stuhl habe Karl dem Großen und seinen Nachfolgern durch Salbung und Krönung Reichsgericht und Schwertgewalt übertragen, ohne von seinem oberherrlichen Rechte Etwas zu vergeben."

Die Opposition, die Heinrich IV. den hierarchischen Uebergriffen Gregors VII. entgegensetzte, indem er ihn auf dem Wormser Konzil mit den Worten: „Hildebrand nicht Papst, sondern falscher Mönch", für abgesetzt erklärte, büßte er ein Jahr später in öffentlicher Kirchenbuße

zu Canossa. Gregor hingegen sah im Jahre 1084 unter seinen eigenen Augen, durch Eingriff seines furchtbaren Bundesgenossen, des Normannen Guiscard, Rom in Flammen aufgehen.

So groß war die Verzweiflung im Volk, daß Gregor, nach der grauenhaftesten Verwüstung der Stadt seit Alarich, nicht in Rom zu bleiben wagte.

Nachdem er noch einmal den Bann gegen den Kaiser, und den von jenem erhobenen Gegenpapst erneuert, folgt er seinem furchtbaren Beschützer nach Salerno, um dort, wie er selbst sich auf seinem Sterbebett äußerte, in der Verbannung zu enden.

Beide Theile, sowohl der Besiegte als der Sieger — denn als solcher stand der Papst trotz Allem ja doch dem Kaiser gegenüber — hatten dem hier schon auf ein Aeußerstes zugespitzten Konflikt somit ihren Tribut entrichtet.

Ganz und furchtbar ging die Saat, die Gregor VII. mit Aufstellung seiner Hierarchie gesät, jedoch erst in seinen Nachfolgern auf.

Stufenweise sehen wir von Innocenz III. an bis auf Clemens IV. die anfangs blos auf „Unterwerfung der Reichsgewalt“ beschränkten Manipulationen ausarten in offenkundigen, jeden Kompromiß ausschließenden, Vertilgungskrieg.

In der verhängnißvollen Nebenbuhlerschaft um die „Alleingewalt“, glaubt trüglicher Weise Innocenz schon das letzte Wort gesprochen zu haben!

Nicht der Schluß, sondern nur der Anfang des Kampfes war es, den er in Szene gesetzt, ein Kampf, der von seinen Nachfolgern mit eherner Beharrlichkeit fort-

gesetzt, je mehr er sich dem Abschluß nähert, um so rücksichtsloser sich zu einer Art Henkersarbeit ausgestaltet.

Er steigert sich in dem Verfahren Gregors IX. und Innocenz IV., der sich und der Kirche den Schwur leistet: „Die Natterbrut der Staufen auszurotten“, der sich auf seinen Grabstein die Inschrift setzen läßt: „daß er die Schlange Friedrich „Colubrum Fridericum“, zertreten habe“; er erreicht seinen Höhepunkt unter Clemens IV., der Manfred, Friedrichs II. schönen, glänzend begabten Sohn, als den „giftgeschwollenen Sprößling des Drachen“ bezeichnet, gegen den er den „frommen“ Anjou, „den Stab seines Alters“, den „Atleten der Kirche“, wie er ihn nennt, zum Vernichtungskampfe aufruft.

Nachdem Friedrich II., der im Bann gestorbene Kaiser, in der glorreichen Gestalt seines Sohnes Manfred, „der schön und blond war und von edlem Ansehn“, wie Dante ihn schildert, noch einmal aufgelebt ist, nachdem es Manfred gelungen ist durch die Einnahme Neapels den Muth der Kaiserlichen noch einmal zu beleben, vollendet Karl von Anjou das auf dem Papstthron des XIII. Jahrhunderts erblich gewordene Werk des Hasses gegen die Staufen — oder, was dasselbe heißen will, den Vernichtungsplan gegen die Reichsgewalt.

In jäher Folge vollzieht sich in den zwei Jahren, die zwischen der Schlacht von Benevent und der von Tagliacozzo liegen, das Verhängniß der letzten Hohenstaufen.

War Manfreds Tod auf dem Schlachtfeld von Benevent — trotz der Beschimpfung seiner Leiche durch den Bischof von Cosenza an seinem ehemaligen Gebieter, der ihm den Grabhügel nicht gönnend, den der Feind selbst

über den Edlen aufgeworfen, den todten Manfred aus dem Grabe reißt und seinen Leichnam außerhalb der Grenze seines Reiches den Raubthieren zur Speise auswirft — war Manfreds Heldentod trotz dem Allen doch ein königlicher im Vergleich mit der Szene, der zwei Jahre später Neapel als Schauplatz dient: der jugendliche Konradin, der unter den Augen seines grausamen Henkers, des Anjou, angesichts des lachenden Golfes, wo er eben erst gehofft als Kaiser und König seinen Einzug zu halten, das Blutgerüst besteigt, und unter dem lauten Aufschrei seines Leidensgenossen, Friedrich von Oesterreich, sein Leben endet.

Einst, in den Tagen Otto III., als das zweite Jahrtausend der christlichen Aera anbrach, mit welchem, nach der Prophezeiung der Astrologen, der Weltuntergang hereinbrechen würde, ertönte von tausenden von Lippen in angstvollem Flehn zum Himmel getragen, ein im Volk entstandener Hymnus. Er lautet:

„Horch auf, o Erde, höre, hört ihr großen Meere,
Horch auf, o Mensch, denn es gilt Allen,
Die unter der Sonne wallen;
Es kommt, es naht der Tag des Zorns, der schwere,
Der grause Tag, der bittre Tag,
An dem der Himmel weicht,
Die Sonn' wird roth, der Mond erbleicht,
Der Tag wird Nacht,
Zur Erde stürzt der Sterne Pracht;
Elende weh! Elende weh!
Was rennst Du Mensch den Freuden nach!"

Die allgemeine Stimmung, deren Echo, gleich einem Sterbeschrei, aus jenem altmittelalterlichen Volksgesang wiedertönt, hat sich in dem Moment, den wir hier ins Auge faßten, noch einmal der Völker bemächtigt.

Wo wir hinblicken scheint ein Todeszucken durch die Welt zu gehen. Auch ist es in der That nicht anders: das Alte muß sterben, daß Neue unter Schmerzen geboren werden!

In den Hohenstaufen sehen wir ein Geschlecht von Helden mannhaft gegen die Uebergriffe der Hierarchie für ihre Rechte kämpfen.

Aber welcher Art sind mitunter die Mittel, deren sie sich zur Wahrung dieser ihrer Rechte bedienen!

Um hier unter vielen nur ein Beispiel herauszugreifen: Ihr von Vater auf Sohn vererbter Bundesgenosse — den sie als solchen anzuerkennen sich nicht scheuen — ist das furchtbare Brüderpaar Ezzelin und Alberigo von Romano, dessen Name ein solcher Nimbus des Schreckens umgiebt, daß ein gleichzeitiger Chronist eine der charakteristischesten Erscheinungen der Zeit, „die Flagellanten", mit dem Treiben des entmenschten Tyrannenpaares in Verbindung setzt, und mit den Schauern, die das ihrer würdige Ende im Volk erregt.

„Um sein Haus", wie der Chronist, der die Kriege Ezzelins mit dem guelfischen Städtebund schildert, ihn mit seinen eigenen Worten reden läßt, „von Schlangen, Scorpionen und anderen Ungeziefern zu reinigen, hat Ezzelin ein öffentliches Schlachthaus in Padua aufgeführt, so daß man diejenigen glücklich prieß, welche durch die Wohlthat des Todes aller Qualen entzogen, bei zwanzig und mehr auf Karren zur Citadelle hinausgefahren wurden, wo man

sie mit so leichter Erde bedeckte, daß Nachts die Wölfe die Leichname hervorzerrten". So groß sind die Schrecknisse, die er um sich breitet, daß in seinen Tagen die Predigt, das Bekenntniß des Glaubens und der Sünde verstummt; denn selbst die heiligen Orte wagt man, aus Scheu vor ihm, nicht zu besuchen 2c."

Endlich aber schlägt auch ihm, dem Furchtbaren, die Stunde der Vergeltung: es war am Tage der Schlacht von Cassano, wo er zu einem Haupttreffen mit seinen Gegnern, den Päpstlichen, gerüstet, eben erst erklärt hatte: „So große Dinge verrichten zu wollen, wie sie die Lombardei seit den Tagen Karls des Großen nicht gesehen." Die „glückverheißende Erscheinung", die er in der Nacht vor der Schlacht im Traum gesehen haben will, die Sieg verkündenden Himmelszeichen, von denen seine Wahrsager ihm berichten, sollten sich nicht bewahrheiten.

Er verlor die Schlacht, und ward durch einen Keulenschlag tödtlich am Kopf getroffen.

„Den auf die Wunden gelegten Verband riß er ab, wies auch die kirchlichen Sakramente von sich, die Verachtung gegen seine Feinde verließ ihn auch im Tode nicht."

Trotz aller Greuel, mit denen er seinen Namen befleckt, ward ihm jedoch, wie der Chronist, der den Vorgang schildert, hinzufügt, ein ehrenvolles Begräbniß zu Theil.

Ein weniger glimpfliches Ende war seinem Bruder, dem minder berühmten aber nicht minder furchtbaren Alberigo vorbehalten.

Zur Zeit des Sturzes Ezzelins hält Alberigo sich in dem Schloß San Zeno auf, wo die Schätze Ezzelins aufbewahrt liegen.

Während die Thore sich durch Verrath dem Feinde öffnen, gelingt es ihm noch, sich mit Weib, Kindern und Mannschaft in einen festen Thurm zu retten. Jeglicher Lebensmittel baar, vom Feind umzingelt, sieht er sich hier mit den Seinigen dem Hungertode preisgegeben.

Auf Alberigos freiwilligen Vorschlag „sich mit seinem Weibe und seinen Söhnen unter der Zusicherung einer schonenden Behandlung dem Feinde auszuliefern" gewährte der Guelfenführer, Markgraf von Este, der Mannschaft freien Abzug.

Ihm aber, der nie dem Feind sein Wort gehalten, wird nun sein Thun mit gleicher Münze heimgezahlt.

„Als dann Alberigo am 26. August sich dem Feinde überlieferte, legte man ihm ein hölzernes Gebiß in den Mund, führte ihn und die Seinen unter dem Klang der Instrumente im Lager herum und vertheilte die Elenden unter drei der verbündeten Städte um von ihnen gerichtet zu werden.

Mit seinen sechs Söhnen fiel Alberigo durch das Schwert; ihre Körper riß man in Stücke. Sein Weib und die Töchter endeten auf dem Scheiterhaufen. Das war der Ausgang der Romanos, die zum Zweck geboren zu sein sich rühmten, die Vergehen der Menschen zu rächen."

Die eben erwähnten Vorgänge hat Fra Salimbene, der Verfasser der geistlichen Annalen, im Auge, indem er schreibt:

„In diese Zeit, da ganz Italien von schweren Vergehungen und Lastern besudelt war, überfiel plötzlich eine unerhörte Aufregung die Bewohner von Perugia, dann die Römer, endlich fast alle Italiener.

Die Furcht vor dem Herrn überkam sie in dem Maße, daß Unedle und Edle, Greise und Jünglinge, selbst Kinder fast nackt, mit Verleugnung aller Scham, je Zwei und Zwei, durch die Straßen zogen. Unter Seufzen und Jammern geißelten die Einzelnen sich bis aufs Blut, Thränen vergießend; als ob sie mit leiblichen Augen das Leiden des Heilands schauten, riefen sie mit kläglichen Gesängen die Barmherzigkeit und Hülfe Gottes und der Mutter Gottes an, er wolle, wie er den boshaften Niniviten verziehen, auch ihnen selbst, da sie ihre Ungerechtigkeit erkannten, verzeihen.

Nicht allein bei Tage, sondern auch bei Nacht hielten Hunderte, Tausende, ja Zehntausende mit angezündeten Kerzen im strengsten Winter, die Priester mit Kreuzen und Fahnen voraus, Umzug in Städten und Kirchen, warfen sich vor den Altären in inbrünstigem Gebete nieder, in kleineren Städten und Dörfern war es nicht anders, so daß Ebene und Gebirge von dem Geschrei der zu Gott Gewandten wiederhallten. Da verstummten weltliche Musik und Liebeslieder. Ueberall nur der einförmige Klagesang Büßender, so in Städten wie in Dörfern, daß Herzen von Stein sich erweichten, auch den Augen Trotziger schließlich die Thränen nicht fehlten."

Werfen wir nach den oben geschilderten Todeszuckungen der Reichsgewalt und ihres Anhanges einen Rückblick auf die Angelegenheiten der Kirche, so ergiebt sich ein an unvermittelten Kontrasten und tragischen Verwickelungen nicht minder reiches Bild.

Der furchtbaren Anarchie, die sowohl den Klerus als den Laienstand des IX. und X. Jahrhunderts beherrschte,

arbeitet die von Cluny ausgehende, von Hildebrand (Gregor VII.) ihrem Höhepunkt zugeführte Reform wirksam entgegen. Sie stellt das gesunkene Ansehen des heiligen Stuhles unter Machthabern wie Gregor V., Sylvester II., Leo IX., Gregor VII., Innocenz III. wieder her.

Aber die verhängnißvolle Konsequenz der bald in Despotie ausartenden Kirchengewalt ist der Terrorismus des Verfahrens aller die Hildebrand'sche Reform verfechtenden Päpste gegenüber jeder, dieser Despotie Trotz bietenden Bewegung.

Ihre Kehrseite ist die Inquisition mit ihren Greueln, ist das Verfahren Simons von Monfort gegen die französischen Ketzer, demselben Geist der Willkür und Tyrannei entsprechend: der Feuertod Arnolds von Brescia, des kühnen Verfechters der Lehren Abälards.

In solchen Thatsachen spricht sich die usurpirte Universalmacht selbst ihr Urtheil; und grausig gipfeln diese Exzesse in der Zermalmung der nun zerstörten, in einer ferner liegenden, von einem edleren Geist beherrschten Zeit durch das Papstthum selbst wieder hergestellten Reichsgewalt.

Eine der bedeutsamsten unter den Krisen, durch die der Bildungsgang der menschlichen Gesellschaft im Mittelalter führte, ist uns in den Werken eines modernen Dichters geschildert worden, in Tönen, die er selbst als das Kühnste, Großartigste bezeichnet, was er je geschaffen hat — in Lenaus Albigensern.

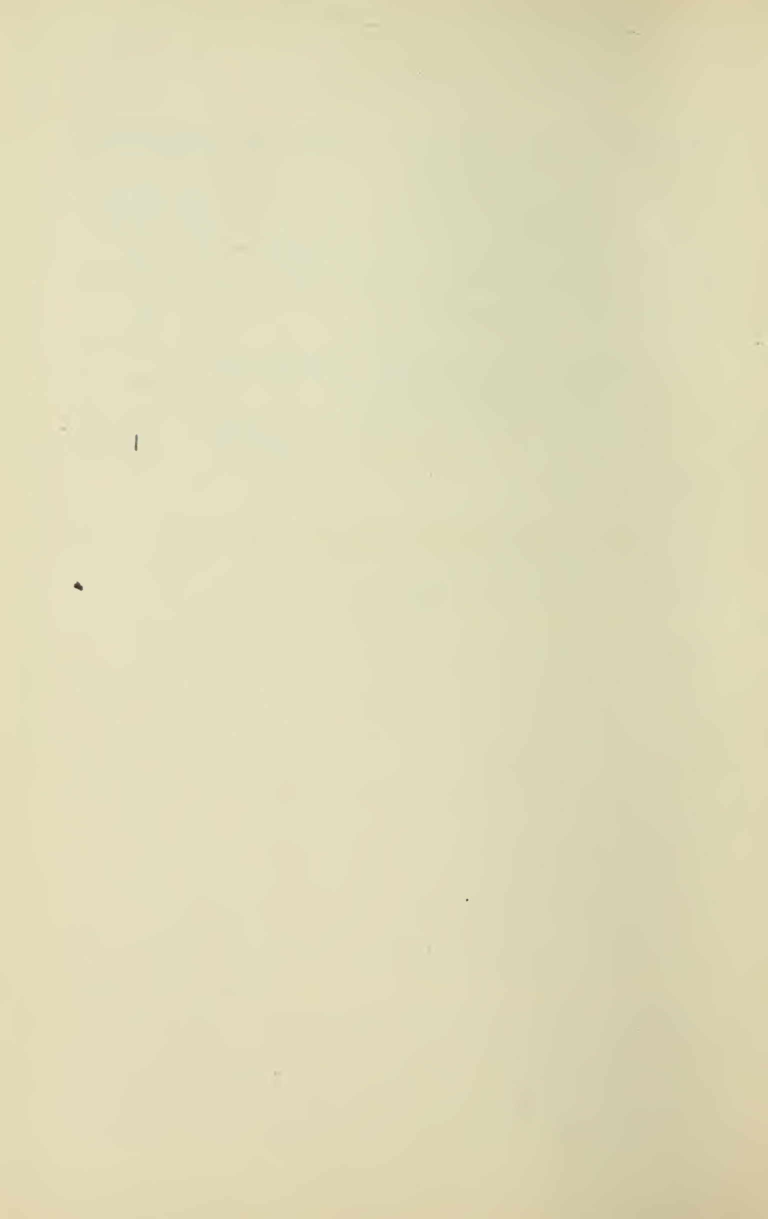
Die hier angestrebte Skizzirung des chaotischen Gährungsstoffes, die jene Zeit der Umbildung und ihre Exzesse kennzeichnet, glauben wir nicht geeigneter abschließen zu können, als indem wir unsere Leser die Worte in

Erinnerung rufen, mit denen der Dichter auf den hier von uns skizzirten Stoff hinweist.

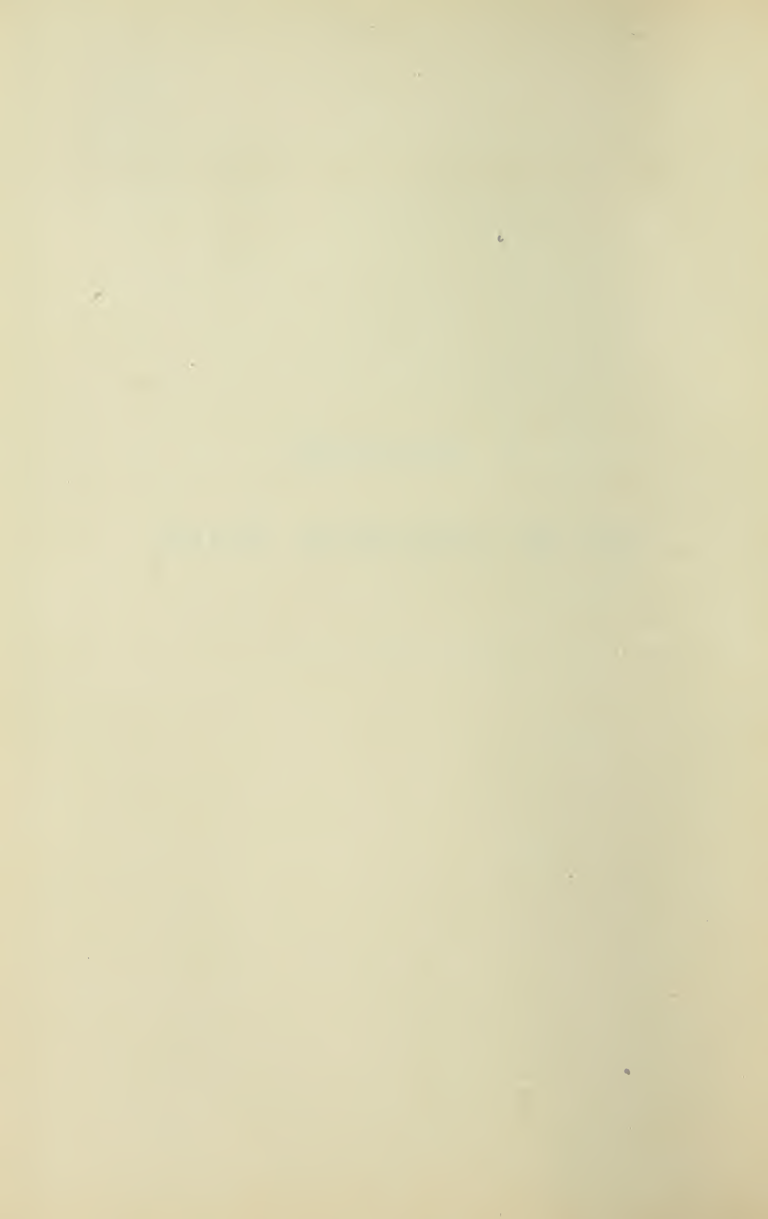
„Das Leben", so heißt es in einer der ergreifendsten Szenen, die jene Blut- und Schlachtgesänge an uns vorüberführen, in der Begegnung zwischen Mönch und Ritter nach der Schlacht von Monjouir,

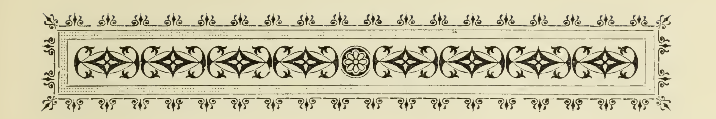
„Das Leben bricht der Kirche düstre Schranke,
Die heilige Geschichte ist gescheh'n,
Doch war auch sie nur Abglanz und Vergehn
Vollenden wird Erlösung — der Gedanke!"





I. Rückblick auf die altchristliche Kunst.





Die altchristliche Kunst.

Wenn wir die mannigfachen Erscheinungsformen der antiken, mit denen der modernen Kunst vergleichen, deren Blüthezeit wir als die Wiedergeburt des Alterthums bezeichnen, so ergiebt sich als Resultat nothwendig die Beobachtung: Fast durchgängig läßt ein typischer Gegensatz zwischen der antiken, heidnischen und der christlich modernen Kunst sich verfolgen.

Durch alle Entwickelungsphasen, von den ersten Lebensregungen der christlichen Aera in den römischen und neapolitanischen Katakomben, bis zu dem Höhepunkt der Renaissance, im XV. und XVI. Jahrhundert, besteht dieser Gegensatz fort.

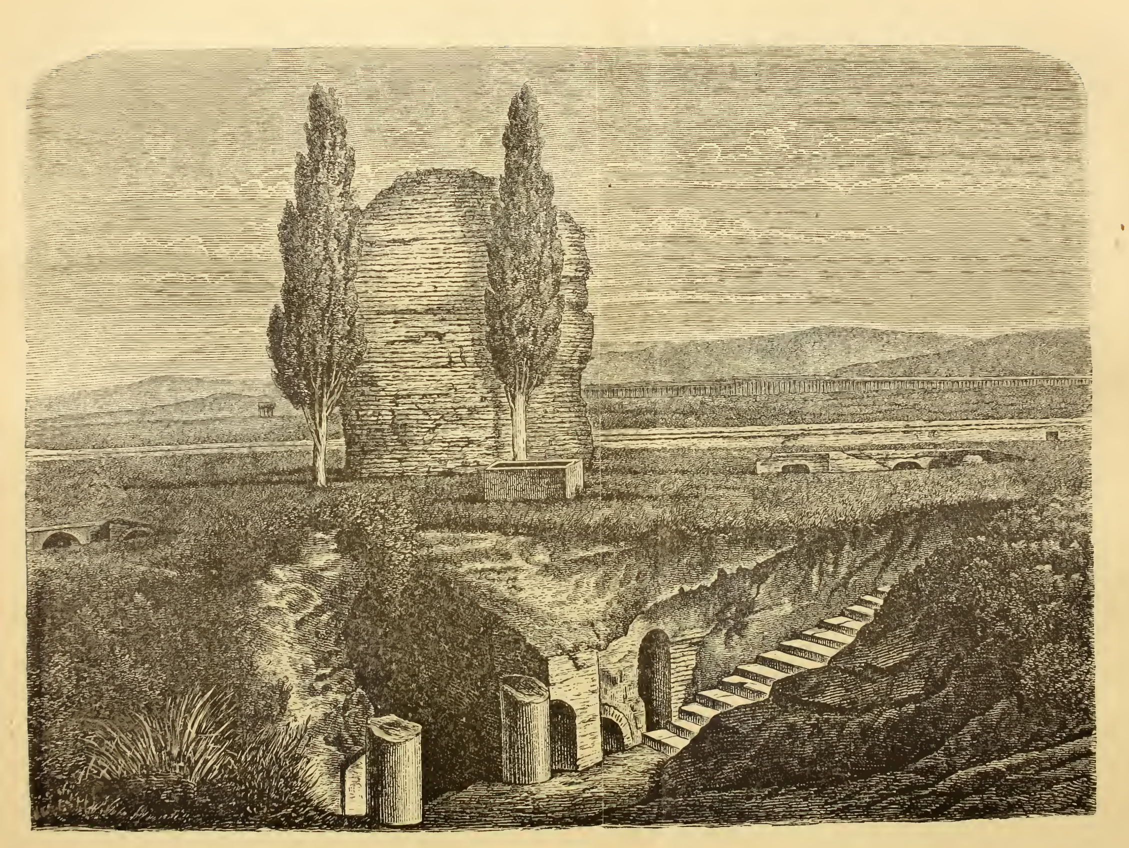
Er kennzeichnet sich in dem elementaren Zuge, der die Kunst des heidnischen Alterthums beherrscht, ein Zug, den wir mit wenigen Ausnahmen in der christlichen Kunst nirgends so intensiv ausgeprägt finden.

Dieser Unterschied ist gleichbedeutend mit dem Grundgedanken, aus welchem die antike Kunst, nach langsamem Prozeß des Werdens, im V. Jahrhundert v. Chr. zur höchsten Vollendung ihrer Eigenart gedieh.

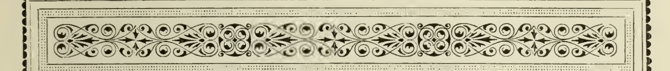
War das Streben der Antike vorwiegend auf Beherrschung der Form im umfassendsten Sinn des Wortes gerichtet, d. h. im Sinn der von physischem Reiz durchdrungenen, durch denselben geadelten Körperkraft, Grazie und Schönheit, so darf im Gegensatz zu diesem intensivsten Formprinzip, im Gegensatz zu der maßvollen Selbstbeschränkung, die Jene, die Antike, gleichsam an ein höheres Naturgesetz gebunden zeigt, die christliche Kunst bezeichnet werden: als Manifestation des in den Schranken irdischen Daseins unerfüllbaren Ideals der christlichen Weltanschauung. Als eine Symbolik des „ungeduldigen Harrens der Kreatur", wie sie sich am gewaltigsten in den Schöpfungen eines Orcagna, eines Lucas Signorelli, eines Michel Angelo darstellt.

Ehe wir uns unserer eigentlichen Aufgabe, der Skizzirung des oben angedeuteten Moments zuwenden, ist es jedoch nothwendig, zuvor die frühchristliche Kunst, als die zwar unscheinbare, doch lebenskräftige Wurzel in's Auge zu fassen, aus der sich fast ein Jahrtausend später die stolze Blüthe der Renaissance entwickelt.

Wir haben uns, als der eigentlichen Pflanzstätte der neu sich entfaltenden christlichen Kultur und Kunst, zu diesem Zweck zunächst den römischen und neapolitanischen Katakomben zuzuwenden.



Eingang in die Katakomben von San Calisto.



Die römischen Katakomben.

Die Bezeichnung „ad catacombas“ galt ursprünglich nur derjenigen Grotte zu Rom, wo der Ueberlieferung nach die Gebeine der Apostel Paulus und Petrus verborgen waren. Im Mittelalter erst wurde der Ausdruck „Katakombe“ allgemein bezeichnend für die unterirdischen Todtenstädte, wie Rom, Neapel, Mailand, Alexandrien, wie endlich auch Sizilien und Afrika deren heute noch aufweisen.

Die Entstehung jener christlichen Coemeterien fällt nicht, wie früher angenommen wurde, in die letzten Jahrhunderte der vorchristlichen — sondern wie die moderne Forschung es nachgewiesen — in die Zeit vom Ende Neros bis zu dem der Antonine.

Da das römische Gesetz von Alters her die Heilighaltung von Grabstätten sicherte, und zwar ohne Unterschied des Standes und der Person, so hatten die Christen anfangs keinen Grund ihre Coemeterien geheim zu halten.

Im Jahre 1865 entdeckte de Rossi einen der ältesten aller christlichen Kirchhöfe, den der heiligen Domitilla. Diese Dame, dem Geschlecht der Flavier verwandt, hatte

eine Katakombe gegründet, zu deren Eingang ein von ihr errichtetes Gebäude in einfacher, aber klassischer Architektur führte. Auf dem Fronton stand eine nunmehr verschwundene Inschrift. Durch dieses Thor gelangte man in ein noch wohlerhaltenes Vestibulum, das mit anmuthigen Landschaftsszenen ausgemalt war. „Es ist“, sagt de Rossi, „als wenn man in Pompeji hineinträte. Zu beiden Seiten dehnen sich Säle aus, die allem Anscheine nach zur Abhaltung von Leichenmahlen und für die Hüter des Grabes dienten. Dies alles stand über der Erde. Domitilla hatte — wie wir daraus sehen — keinen Grund, die zu ihrem Prädium gehörigen Anlagen dem Auge der Vorübergehenden zu entziehen.“

Wer sich heute aus der Einöde der römischen Campagna den von Schutt und Moder überdeckten Eingängen der Katakomben zuwendet, um den Spuren einer Vergangenheit nachzugehen, die hier wieder lebendig wird — den wird gewiß noch dieselbe Stimmung überkommen, die vor anderthalb Jahrtausenden schon den frommen Hieronymus ergriff und die er in seinen Schriften mit folgenden Worten schildert: „Während ich mich als Knabe in Rom befand, um in Künsten und Wissenschaften unterrichtet zu werden, pflegte ich mit meinen gleichalterigen Studiengenossen an den Sonntagen die Gräber der Apostel und Märtyrer zu besuchen und häufig in die Krypten hinein zu gehen, welche, tief in die Erde hineingegraben, zu beiden Seiten der Wände die Leichname bergen und so finster sind, daß hier beinah das Wort in Erfüllung geht: „Sie müssen lebendig in die Hölle fahren.“ (Psalm 55, 16.) Nur spärlich mildert ein von oben, nicht durch Fenster, sondern

durch Löcher herabfallendes Licht das Grauen der Finsterniß; nur langsam, Schritt für Schritt dringt man vorwärts und wie man von dichter Nacht umgeben, dahinschreitet, tritt einem das Wort des Virgil vor die Seele: „Grauen umströmt ringsher, auch die Stille ist selber entsetzlich.“

Bei den meisten Katakomben finden sich mehrere Stockwerke, die alle durch Treppen miteinander in Verbindung stehen. An den Wänden sind die Gräber in nischenartigen Vertiefungen angebracht. Wenn eine ganze Kammer, was häufig geschah, als Familien-Begräbniß angekauft wurde, so nannte man sie „cubiculum“ oder Schlafgemach.

Diese größeren Kammern wurden zuerst als Kapellen benutzt, die man zu Zeiten der Verfolgung erweiterte. So entstanden die ersten unterirdischen Kirchen, aus deren Bauart man noch heute auf einen, an feste Gesetze gebundenen Kultus schließen kann.

Verschiedene Eingänge führten zu getrennten Abtheilungen für die Männer und für die Frauen; wiederum einen abgesonderten Raum bildete das Presbyterium mit dem erhöhten Bischofsstuhl, zu dessen beiden Seiten steinerne Sitze für die Geistlichen angebracht waren. Auch Baptisterien finden sich schon in diesen urältesten, christlichen Kirchen mit Cisternen, die als Wasserbecken dienen, und deren Wölbungen eben so, wie die der Cubiculen, mit Stuck und Malereien geziert wurden. Im Hintergrunde jener Cubiculen befand sich häufig in einer Art Absis das Grab eines Märtyrers oder Heiligen. An den Gräbern derselben pflegten die ältesten Christengemeinden auch die Abendmahlsfeier zu begehen. An diese Abendmahlsfeier, die, wie Paulinus von Nola erzählt, „an Festtagen unter

Zulauf des Volkes auf den Märtyrergräbern begangen wurde", knüpfte sich bald ein anderer Gebrauch, der uns auf eine eigenthümliche und charakteristische Seite der christlichen Kultur-Entwickelung hinweist.

Eine jener erstgenannten ähnliche Feier wurde bald auch bei Bestattung gewöhnlicher Todten gebräuchlich. Die Mitglieder der Familie vereinigten sich um den Verstorbenen und empfingen das Abendmahl, während der Leichnam neben dem Grabe lag. Alsdann ward dem Todten das geweihte Brot auf die Brust gelegt und mit ins Grab gegeben. Ja man hat auch Gräber entdeckt, in welchen Münzen, Ohrgehänge, Armspangen — Kindergräber, in denen sich allerlei Spielzeug, Glasglocken, Bilder 2c. fanden.*

Dieser Gebrauch bietet den ersten Hinweis auf die Vermengung christlicher mit heidnischen Elementen, die sich in den ersten Christengemeinden nicht nur nicht ausrotten ließen, sondern, trotz alles Eiferns der Kirchenväter, den Entwickelungsgang des neuen, christlichen Kulturlebens wesentlich bedingten.

Bis vor kurzem noch war die Ansicht allgemein verbreitet, daß die ersten Christengemeinden den bildenden Künsten gegenüber eine feindlich ablehnende Stellung einnahmen.

Theils führte man letztere auf den Ursprung der christlichen Religion aus dem bilderfeindlichen Judenthum zurück, theils glaubte man die Erklärung derselben in der Leidenschaft der Parteien zu finden, in der Opposition gegen alles, was an die Bräuche des Heidenthums und des Götzenkultus erinnerte.

Viele der ältesten Kirchenväter waren in der That Gegner der Kunst, wie aus den uns erhaltenen Schriften derselben hervorgeht. Einer der hervorragendsten unter ihnen, Tertullian, Bischof von Hippo in Afrika, geht in dem Fanatismus seiner kunstfeindlichen Gesinnung so weit, daß er die Künstler „als Leute" bezeichnet, „die ein schändliches Gewerbe treiben". „Wir müssen", sagt ein anderer, der heilige Klemens von Alexandria, „nicht an dem Sinnlichen kleben, sondern uns zum Geistigen erheben; die Gewohnheit des täglichen Anblicks entweiht die Würde des Göttlichen. Das geistige Wesen durch irdischen Stoff ehren zu wollen, heißt dasselbe durch Sinnlichkeit entwürdigen".

Seltsamerweise aber bewegen sich die Dichtungen desselben Klemens von Alexandrien, die zur Zeit sowohl im Abend- als im Morgenlande eine weite Verbreitung hatten, in lauter farbenreichem Bilderschmuck, wie z. B. in folgenden Strophen:

„Wild springender Füllen Zaum
Schwebender Vögel Schwinge
Unmündigen Volkes Steuer,
Königlicher Lämmerhirt,
Deine einfältigen
Kinder versammeln
Zu singen mit Lust
Aus heiliger Brust
Unentweiheten Mundes
Dem Führer der Menschheit!"

Die eben erwähnte Opposition der Kirchenväter gegen die bildenden Künste, als ein gefährliches, weil in dem Heidenthume wurzelndes Element, als eine Verführung

zum Sinnlichen ꝛc. war aber erstens keine allgemeine, — zweitens hielt sie sich auch unter ihren Verfechtern durchaus nicht immer in gleicher Starrheit.

Sie steigerte sich zu Zeiten heftiger Verfolgung, wie z. B. im Jahre 303, wo nach 40 Jahren der Ruhe und der Toleranz das Christenthum unter Diokletian „bis auf die Wurzel ausgerottet werden sollte“.

Bis zu welchen Exzessen übrigens die Christen sich während solcher Verfolgungsnoth hinreißen ließen, davon bietet die Warnung eines spanischen Konzils eine interessante Probe in dem Verbot: „Solche in die Zahl der Märtyrer aufzunehmen, die getödtet wurden, weil sie gegen die Götzenbilder Thätlichkeiten verübt hätten, die weder im Evangelium vorgeschrieben, noch von den Aposteln jemals ausgeübt seien.

Ja in Afrika, wo es sich während der Diokletianischen Verfolgung ausschließlich um Auslieferung der heiligen Schriften handelte, erklärten gerade viele der Christen, um jener Forderung zu trotzen: „sie hätten solche in ihrem Besitz, würden sie aber nicht ausliefern“, und erlitten in Folge dieser Erklärung den Tod.

Sobald eine Milderung der religiös-politischen Konflikte eintritt, besänftigt sich die obenerwähnte bilderfeindliche Stellung der Kirchenväter. Origines z. B. beschränkt sich schon auf die Vertheidigung des Bilderhasses mit der an Celsus gerichteten Bemerkung: „Wie die Werke verschiedener Künstler von ungleichem Werthe seien, so stände das Bild Gottes, welches der Christ im Geist anschaue, unendlich höher, als selbst der olympische Zeus des Phidias.“

Ueberhaupt war eben der Parteihaß viel mehr als die „übersinnliche" Richtung der ältesten Christen die Hauptursache jener bilderfeindlichen Stimmung. Unter den Bischöfen erwähnt z. B. Gregor von Nissa wohlgefällig der Pracht der christlichen Tempel, „wo der Maler auch die Blumen der Kunst beigefügt habe und die Kirche wie eine blühende Wiese leuchte."

Er freut sich daran, „daß man in jenen Malereien die kräftigen Thaten der Märtyrer, die wilden Gestalten ihrer Verfolger, daß man die Kämpfe der Blutzeugen wie in einem Buche lesen könne."

Aber selbst zu Zeiten, wo der Parteihaß zwischen den Anhängern des alten und denen des neuen Glaubens am heftigsten wüthete, konnte die kunstfeindliche Richtung Einzelner sich gegen eine allmählich in der Gesammtheit eintretende Gegenströmung nicht halten.

In Rom besonders war das heiden-christliche Element zahlreicher vertreten als das juden-christliche und wiederum gehörte die Mehrzahl der römisch-christlichen Gemeindeglieder, besonders im zweiten Jahrhundert, den vornehmen Klassen an.

Ein großer Theil der Gemeinde war zu sehr an künstlerische Umgebung des täglichen Lebens gewöhnt, als daß sich das Bedürfniß nach einer solchen nicht früher oder später geltend machen mußte. Dazu kam, daß an und für sich die inbrünstige Hingabe des Gemüths an die neue Lehre dahin trieb, das innerliche Sinnen und Trachten auch äußerlich zu kennzeichnen. Endlich machte die Geheimhaltung der Glaubensgemeinschaft die Einführung von Erkennungszeichen unter den Anhängern der neuen Lehre

nothwendig. Diese Erkennungszeichen aber bestanden nicht in irgend einem an sich bezuglosen Merkmal, sondern in symbolischen Abzeichen, die sowohl eine religiöse als eine künstlerische Bedeutung hatten.

Von dem Monogramm des Namens Christi schritt man zunächst in engem Kreise und häufiger Wiederholung derselben Zeichen zum künstlerischen Symbol fort.

Da die meisten dieser ersten christlich-künstlerischen Lebensäußerungen dem Leser bereits bekannt sein dürften, so sei hier nur auf einige der eigenthümlichsten und interessantesten Typen hingewiesen.

Das am frühesten verbreitete symbolische Zeichen war das Kreuz. Man sah dasselbe überall an Hausgeräthen, auf Schmucksachen, ja selbst auf Gewändern angebracht. Später ward es vielfach ersetzt durch den Fisch, als Symbol Christi, im Hinweise auf das Wort ιχθυς, dessen einzelne Lettern, als Anfangsbuchstaben betrachtet, die Worte ergeben: „Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland".

Ebenso galt das Lamm als Sinnbild Christi. Beabsichtigte der Künstler einen unmittelbaren Hinweis auf den Tod Christi, so stellte er das Lamm am Stamme des Kreuzes dar, oder das Kreuz auf seinem Haupte tragend.

Der Hahn, der schon bei den Heiden als Sinnbild der Wachtsamkeit galt, ward bei den Christen gemäß dem Psalmwort „Und der dich behütet, schläft nicht" auf das Wachen des Erlösers über der Gemeinde bezogen.

Engel, Löwe, Stier und Adler, in der Folgezeit bis auf die Gegenwart als Sinnbilder der vier Evangelisten geltend, standen ursprünglich in Beziehung mit der Menschwerdung Christi. So deutet sie der heilige Hieronymus:

„Christus ist Mensch von Geburt, sterbend ein Opferstier, Löwe in der Auferstehung, Adler in seiner Himmelfahrt.“

Unter dem Bilde blühender Jungfrauen — um aus der Masse des Stoffes noch eins der charakteristischesten Motive herauszugreifen — wurden die vier Jahreszeiten dargestellt; ebenso in Pflanzen- und Blumengewinden, die von Genien getragen wurden, zwischen deren Ranken und Blättern häufig auch die Delphine und Tritonen der heidnischen Kunst ihr munteres Wesen trieben. In jenen Gewinden stellen Rosen den Frühling, Aehren den Sommer, Wein den Herbst und der immer grünende Lorbeer den Winter dar.

Aus der Mannichfaltigkeit dieser Symbole sehen wir, wie frisch und lebenskräftig in den ältesten Christengemeinden der Drang nach künstlerischer Gestaltung der religiösen Ideen war, die sie erfüllten. Die immer freier sich entfaltende Phantasie der christlichen Künstler konnte sich jedoch an der dürftigen Erscheinungsform jener symbolischen Einzelfiguren auf die Dauer nicht genügen lassen; sie schritt nothwendig mit der Zeit zu der reicher gegliederten allegorischen Darstellung fort, aus der sich der Uebergang zu dem eigentlichen Historienbilde von selbst ergab.

Wie innig die christliche Kunst mit der heidnischen verwachsen war, wie wenig sie sich trotz aller prinzipiellen Gegensätze von ihr loszulösen vermochte, das zeigt sich am deutlichsten und überzeugendsten in der Auffassung der allegorischen Motive.

Da begegnen wir Werken, die unmittelbar dem antiken Mythenkreise entlehnt sind, oder biblischen Szenen,

die von ganz in antikem Geist gedachten Dekorationen eingefaßt sind.

Aus den üppigen die Gestalt Christi umrankenden Weingewinden lugt Cupido mit gespanntem Bogen hervor; in den Prophetenköpfen wird man die Aehnlichkeit mit griechischen Philosophen-Typen gewahr. Zu den beliebtesten alttestamentlichen Motiven dieses Darstellungskreises zählten: Moses wie er die Quelle aus dem Felsen schlägt; der Durchgang durch das rothe Meer; die Versuchungen Hiobs; Szenen aus dem Leben Davids.

Bei den neutestamentlichen ist es auffallend und bedeutsam, daß weder die Leiden und Verfolgungen, noch auch der Sieg der Kirche in diesen Darstellungen Raum finden, sondern vorwiegend solche Momente, welche die wesentlichsten Grundzüge, Ideen und Anschauungen der neuen Religionslehre in Erinnerung bringen.

Besonders wählte man mit Vorliebe solche Momente, die am unmittelbarsten der symbolischen Auffassung Raum gaben; so z. B. die Darstellung Christi als guter Hirte. Meist erscheint Christus als zarte Jünglingsgestalt von schlankem Wuchs und weichen Zügen, in einem in schlichten Falten bis an die Knie reichenden Gewande, ein sich an ihn schmiegendes Lamm auf der Schulter tragend.

Unter den Gegenständen endlich, die den antiken Mythenkreisen entnommen sind, ist eine der ältesten die des Orpheus, des mythischen Sängers aus Thracien, der durch die sanfte Gewalt der Töne, die er seiner Leier entlockte, die Thiere der Wildniß zähmte.

Die Vorliebe der Christen für diese mythische Persönlichkeit erklärt sich durch die mannigfachen Bezüge, die

sie dem Vergleich mit Christus darbot. Galt doch Orpheus, einer alten Ueberlieferung nach, für den Apostel einer neuen Religion, die er bei den Barbaren einzuführen trachtete und für die er mit göttlicher Geduld und Ergebung den Opfertod erlitt.

So sieht man ihn z. B. auf einem alt-christlichen Sarkophag-Relief dargestellt, im Begriff den Todesstoß zu empfangen, gegen das mörderische Beil, das ein weiblicher Arm gegen ihn schwingt, als einzige Waffe seine Leier erhebend.

In einer dieser Orpheus-Darstellungen, und zwar einer der frühesten in den römischen Katakomben, ist Orpheus, an der phrygischen Mütze kenntlich, auf einem Steine sitzend, dargestellt; aber statt von wilden Thieren umgeben von um ihn her weidenden Lämmern.

Die antike Sage ist also hier schon auf Kosten der religiösen Anwendung ihres eigentlich mythologischen Kerns beraubt. Es ist dies ein Uebergriff aus dem einen Element ins andere, wie man ihm zu jener Zeit bei den Heiden eben so oft als bei den Christen begegnet.

So stellte z. B. Kaiser Alexander Severus, der öffentlich die Stifter aller Religionen als Ideale der Menschheit gleicher Weise verehrte, das Bild Christi neben dem des Orpheus in seinem Lararium auf.

Von dem geheimnißvollen Reiz der neuen Lehre angezogen, wandten sich auch die Anhänger des heidnischen Kultus ihr zu, ohne doch, wenigstens dessen bewußt, völlig mit den alten Traditionen zu brechen.

So gab es Heiden, die Christus und die Venus zugleich verehrten und wiederum christliche Sektirer, die des

Plato und des Aristoteles Bildnisse neben denen Christi aufstellten.

Eines derjenigen heidnischen Elemente, die sich am längsten in den Christen-Gemeinden aufrecht erhielten, war der Dämonenglaube.

„Diese überirdischen und irdischen Dämonen," schreibt der strenggläubige Lactantius kurz vor der diokletianischen Verfolgung, „wissen vieles Künftige, aber nicht alles; den eigentlichen Rathschluß Gottes wissen sie nicht. Sie sind es, die sich beschwören lassen durch Magier, auf deren Anrufung sie die Sinne der Menschen mit blendendem Gaukelwerk betrügen. Sie bringen Krankheiten, Wahnsinn, um die Menschen durch Schrecken an sich zu ketten", und weiter „sie haben die Menschen gelehrt, Bilder verstorbener Könige und Helden zu machen und göttlich zu verehren; hinter den Namen derselben verbergen sie sich aber nur selber wie hinter Masken."

Noch weit krasser als beim Dämonenglauben, der doch häufig mit den Vorstellungen vom Satan zusammenhängt, spiegelt sich jenes seltsame Durcheinander christlicher und heidnischer Elemente bei verschiedenen mystisch-religiösen Bräuchen, wie z. B. bei der Leichenbeschwörung, der Anwendung der „Todten-Hand", die man einer Leiche abhaute und zu Zauberkünsten verwandte, welche Künste, — davon besonders die Leichenbeschwörung — von manchen für fromm geltenden Priestern noch im 4. und 5. Jahrhundert geübt worden sind.

Unter denjenigen Motiven, die dem eigentlich historischen Darstellungskreise angehören, finden wir wiederum — jener Gemüthsrichtung entsprechend, deren Schwerpunkt mehr im

passiven Dulden und Ertragen, als auf einem Drange zur That beruhte — fast nie einen bestimmten Vorgang verkörpert.

Außer einer, eben aus diesem Grunde höchst interessanten Gerichtsszene (eine vor ihren Richtern sich vertheidigende christliche Märtyrerin aus dem dritten Jahrhundert, die von de Rossi in den Calixt-Katakomben entdeckt wurde) beschränken die historischen Stoffe sich, wie gesagt, auf solche Motive, welche in erster Linie die „Heilswahrheiten“ ins Gedächtniß prägen, die Hoffnung auf die Güte und väterliche Liebe Gottes aufrecht erhalten sollen. Endlich gehören hierher die durchweg in einem allgemeinen, von aller Individualisirung abstrahirenden Idealtypus gehaltenen Bildnißfiguren Christi, der Mutter Gottes, der Apostel Petrus und Paulus und der bekanntesten Märtyrer und Märtyrerinnen.

Unter den Darstellungen Christi glaubt man den durch Jahrhunderte festgehaltenen Typus in dem Coemeterium der Domitilla gefunden zu haben.

Es ist ein ganz antik empfundener Kopf. An die sanft gewölbte Stirn setzt der Nasenknochen breit und kräftig an und verläuft in strengen, dem sogenannten römischen Schnitt entsprechenden Linien. Die Augenbrauen sind sanft geschwungen, der Blick der Augen ist groß und ruhig; die Lippen weich und voll gebildet, das lang niederwallende Haupthaar von reicher Fülle. Es ist weder der leidende, noch der triumphirende, es ist der über Leiden und Triumph erhabene Gott, eher einem Apollo- als einem Christuskopfe entsprechend.

Als Blüthezeit der altchristlichen Kunst, die wir hier

in ihren wesentlichsten Phasen kurz skizzirt haben, ist das 2. und 3. Jahrhundert anzusehen.

Vom Beginn des 4. Jahrhunderts lassen sich die Spuren abnehmender Kraft verfolgen. Immer schablonenmäßiger wird die Darstellung der Bildnißfiguren, immer unorganischer die Körperbildung. Die Kunst geräth an Inhalt sowohl als an Technik immermehr in Verwahrlosung.

Hin und wieder begegnet man noch Darstellungen Christi von der alten Würde, wie sie im 2. und 3. Jahrhundert üblich waren; aber es sind seltene Ausnahmen. Vom Ende des 4. Jahrhunderts an schreitet die Kunst, in starr konventionelles Machwerk verfallend, ihrer gänzlichen Entartung unaufhaltsam entgegen.

Die Ruhe und Majestät des alten Christustypus schrumpft allmählich zu Grauen erregender Starrheit zusammen und verfällt endlich jener fratzenhaften Unschönheit, deren stabile Wiederholung vom 8.—11. Jahrhundert die trostloseste und unerquicklichste Epoche kennzeichnet, welche die Geschichte der Kunst in Italien aufzuweisen hat.*)

---

*) Da wir uns in unserem Cicerone die Aufgabe stellten, nur die typischen Erscheinungen des Kultur- und Kunstlebens der Renaissance und ihre Vorbedingungen, sowohl im Alterthum als in der Folgezeit in's Auge zu fassen, so blieb der sogenannte Byzantinismus in der Kunst, als ein ihr heterogenes Element, aus dem Kreise dieser Darstellungen ausgeschlossen.

Zur Orientirung sei unseren Lesern über jenen unerfreulichen Stagnations-Prozeß der christlichen Kunst des Mittelalters hier nur so viel bemerkt: Mit einer bis zur Lethargie erschlaffenden Darstellungskraft haben wir's in jener Periode des Stillstandes oder des Rückschrittes zu thun.

Der Aeußerung jedweder Unmittelbarkeit, jedweden Naturgefühls

Auf den ersten Blick erscheint es befremdlich, daß der beginnende Kunstverfall gerade in derselben Zeit sich bemerkbar macht, wo das Christenthum unter Konstantin dem Großen zu seiner politischen Machtstellung gelangte.

Ein Blick auf die sozialen Verhältnisse des römischen Staates genügt indessen zu einer Erklärung der Frage: Woher der innere Verfall bei äußerem Wachsthum, bei dem sich bis ans Kolossale steigernden dekorativen Glanz und Reichthum der christlichen Kunst der konstantinischen und nachkonstantinischen Periode?

Zunächst ist an diesem Verfall nicht allein das abnehmende Kunst- und Naturverständniß der Ausübenden schuld — sondern derselbe ist zurückzuführen auf eine physische, in jener Zeit sich vollziehende Entartung der römischen Rasse.

Daß eine solche sich, schon im 3. Jahrhundert beginnend, vollzog, ist eine festgestellte Thatsache.

Zwei furchtbare Pest-Epidemien, von denen die eine im 3. Jahrhundert über fünfzehn Jahre Italien verheerte, hatten zu der Abnahme der physischen Kraft der Bevölkerung den Grund gelegt. Dazu kamen die häufigen Barbarenkriege, die durch diese Kriege entstehenden Hungersnöthe, die Ansiedlung von Barbaren auf italienischem Boden, die häufigen Kreuzungen der römischen mit den

hat die starre Schablone des vorgeschriebenen kirchlichen Ritus ihre hemmenden Schranken gezogen.

In träger Gleichgültigkeit schleppt die Kunst unter solchen Umständen ihre Tage fort, bis endlich der allgemeine Aufschwung des italienischen Nationallebens im XIII. und XIV. Jahrhundert auch sie aus ihrem Todtenschlaf weckt.

asiatischen Stämmen. Parallel mit dieser Entartung der Rasse geht eine Entartung und Ueberladung der Kleidung, von der uns in den Dichtern und Geschichtsschreibern des frühen Mittelalters manche interessante Schilderungen erhalten sind.

So z. B. beschreibt einer von ihnen in einem Gedicht „an eine allzugeputzte Nymphe“ die Tracht eines jungen Mädchens: „Ihr Haar ist mit Bändern durchflochten und in einer großen Spirale toupirt; oben darauf sitzt noch eine Haube von Goldstoff; das Halsband ist roth, vielleicht von Korallen; das Kleid reicht hoch bis an den Hals hinauf und ist mit Binden wie mit einer Schnürbrust umgeben.“ Ein anderer klagt über die Bänder, „wahrscheinlich von Goldstoff“ mit denen die Damen sich die Stirn verdecken.“

„Die Frauen“, schreibt Hieronymus im 4. Jahrhundert, „sehen aus wie Götzenbilder. Mit vollen, rothgeschminkten Wangen zieht die reiche Dame einher. Ihre Sänfte ist umgeben von zahlreichem Gefolge. So erscheint sie in den Kirchen und zieht, Almosen spendend, durch ein Spalier von Bettlern. Zu Hause hat sie ihre Bibel auf Purpur-Pergament, kann aber die Armen hungern lassen, wenn ihrer Eitelkeit nicht gedient wird.“

Ein ähnliches Trugwesen herrscht unter vielen scheinheiligen Presbytern.

„Sie gehen zierlich gekleidet, reich toupirt, duftend von Wohlgerüchen, alle Finger von Steinen blitzend; ihrer netten Fußbekleidung zu Liebe schweben sie auf den Zehen, ihr Ansehen ist eher das eines Liebhabers als eines Priesters.“

So war der hohe, sittliche Ernst, der sie ehemals beseelte, seit dem Moment, wo die christliche Gemeinde nicht mehr den täglich erneuten Kampf mit ihren Widersachern zu kämpfen hatte, allmählich in vielen erloschen, um mitunter einem geradezu heidnischen Wohlleben Raum zu geben.

Wenn wir uns nun fragen, worin die wesentliche Bedeutung der christlichen Kunst begriffen lag? und in welchem Sinne wir bei dieser in mehrfacher Beziehung noch in einem Kindheitsstadium befangenen Kunst doch von einer „klassischen" Periode reden — so ist es selbstverständlich, daß die Aufgabe, die sie zu lösen hatte, wo anders als in einer der antiken Kunst gemäßen Beherrschung der Form liegen mußte.

Der religiöse Gehalt ist es, der diese an sich mangelhaften, oft kindisch ungelenken Formen durchdringt, der aus diesen ungeschickten Formen „der Klarheit zukünftiger Zeiten" entgegenblickt — dieser Gehalt ist es, der für alles entschädigt, was in ihnen das sinnliche Schönheitsgefühl verletzt.

Als Bewahrerin der Religionswahrheit, als Erhalterin der Idee des Schönen, trat die christliche Kunst, nachdem die Völker des Alterthums ihre kulturgeschichtliche Aufgabe erfüllt, im engsten Verbande mit der Religion, deren Kreatur sie war, mit in die Rechte jener ein.

Wenn sich einerseits in ihr der Abschluß des antiken Kunstlebens vollzog, so übertrug sie andererseits diejenigen

Elemente der antiken Kunst, mit denen sie sich, ihrer innersten Natur nach, überhaupt verschmelzen konnte, auf die mit dem Christenthum begonnene neue Aera.

Das soziale Leben des Alterthums, die ganze bestehende Weltordnung, bedurfte nach dem maßlosen Verderb der Kaiserzeit einer Wiedergeburt. Zu dem Vollzug dieser Wiedergeburt war das Christenthum mit seiner neuen Kultur-, insbesondere auch mit seiner neuen Kunstentwickelung berufen.

Darum erwidert auf die Anklage eines Heiden: „Die Götter sind seit dem Christenthum ausgewandert aus der elenden Welt, wo nur lauter Pestilenz, Krieg, Hunger, Dürre, Heuschrecken, Hagel u. s. w. regieren", einer der Kirchenväter mit wohlberechtigter Ironie: „Wie wenig ehrenvoll wäre ein solcher kindischer Zorn Eurer Heidengötter! Und warum geben sie denn nicht Euch Gesundheit und Glück, und warum begnügen sie sich nicht damit, uns Christen allein zu züchtigen?

Die Natur hat sich nicht geändert. Sonne und Mond scheinen wie sonst. Die Saaten grünen, die Bäume blühen; Oel und Wein werden gekeltert. Das bürgerliche Leben geht seinen Gang wie von jeher. Kriege aber hat es zu allen Zeiten gegeben. Die jetzigen unleugbaren Uebel sind nothwendige Weltprozesse, durch welche die irdischen Dinge sich zu verjüngen suchen."

In der Thatsache, daß der Gehalt der altchristlichen Kunst, mithin die Wirkung, die sie zu erzielen trachtete, rein geistiger Art war, liegt auch schon inbegriffen, daß sie die allgemeine Idee vom Schönen auch nur nach der einen Seite hin völlig entwickeln konnte. Und zwar auf

Kosten desjenigen Elements, zu dessen Würdigung und Ausgestaltung sie erst ein Jahrtausend später gelangen sollte.

Wie hätte auch das Formenprinzip, das gewissermaßen das Evangelium der Alten war, das in dem Leben der Künstler selbst Muße, heiteres Behagen und den Genuß des sinnlich Schönen voraussetzt, in jener kümmerlich ihr Dasein fristenden Genossenschaft von Geächteten und Verfolgten Geltung finden sollen?

Im heidnischen Alterthum gab es ganze Volksstämme, wie z. B. die Bewohner von Paros, die ihre Zeitrechnung nach der Entwickelung der Kunst, nach ihren verschiedenen Phasen, nach Dichtern und Künstlern richteten.

Für die Christen begann die neue Zeitrechnung mit der Erscheinung des Märtyrers am Kreuz!

Wer sich zu ihm bekannte, war dem Tode geweiht. Während den heidnischen Künstler nach glücklich vollführtem Werke die Gunst, ja häufig die Vergötterung seiner Zeitgenossen belohnte, führte den christlichen Künstler nur zu oft sein Weg aus der Werkstatt an den Richtplatz.

Nicht eine von Lebenslust genährte, sondern eine von Todesmuth getragene Phantasie war es, die jene finsteren Zufluchtsstätten der verfolgten Christen mit tröstlichem, das Gemüth erheiterndem Bilderschmuck ausstattete.

Dennoch dürfen wir bei einem Scheideblick auf jene demüthig-schlichten Zierden der christlichen Gräberstadt gerade auf sie in reichem Maße das Wort anwenden, mit dem Goethe in seinem Künstlerliede auf die religiöse Bedeutung der Kunst hinweist:

Wie Natur im Vielgebilde
Einen Geist nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ew'gen Art:
Dieses ist der Sinn der Wahrheit,
Der sich nur mit Schönem schmückt
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.



Deckengemälde aus den Katakomben.



Zur Orientirung.

Sehr empfehlenswerth ist es für den Besucher der Katakomben zuvor im Museo cristiano des Lateran die dort befindlichen trefflich ausgeführten Kopien (2 Säle) der Katakomben-Malereien in Augenschein zu nehmen.

Es wird ihm nach Besichtigung derselben nicht mehr schwer fallen, sich vor den Originalen, trotz der vielen empfindlichen Lücken und Beschädigungen, zurecht zu finden.

Am besten erhalten sind unter den römischen Katakomben-Malereien die der h. Domitilla (auch Nereo und Achilleo genannt); doch sind die letzteren weniger leicht zugänglich als die Calixt-Katakomben, die der Besucher am besten zum Ausgangspunkt seiner unterirdischen Wanderung wählt.

Ein besonderes Interesse nehmen die Calixt-Katakomben dadurch in Anspruch, daß sich auf sie das erste Zeugniß einer kirchlichen Verwaltung der Coemeterien bezieht. Es datirt von dem Jahre 197, in welchem Bischof Zephirinus seinen Diakon Callistus der Gemeindegrabstätte vorsetzte.

Im IV. Jahrhundert unter Papst Damasus (366—384) hörten die Katakomben auf als Beerdigungsstätte zu dienen. In Folge des päpstlichen Befehles „keine neuen Gräber mehr in der Nähe der Märtyrergrüfte graben zu lassen" wurden sie in bloße Kultusstätten umgewandelt.

Nach Verwüstung der Campagna durch die Longobarden im Jahre 756 wurden auch die Gebeine der Märtyrer aus ihren ursprünglichen Grüften entfernt und an die Stadtkirchen vertheilt.

Von dieser Zeit an dauert die Verödung der Katakomben fort bis in das XV. Jahrhundert. Erst der wieder erwachende Kultus des Alterthums durch die Humanisten einerseits, das religiöse Interesse der Franziskaner- und Dominikaner-Orden andererseits gefördert, zog die alte Gräberstadt wieder aus ihrer siebenhundertjährigen Verschollenheit.

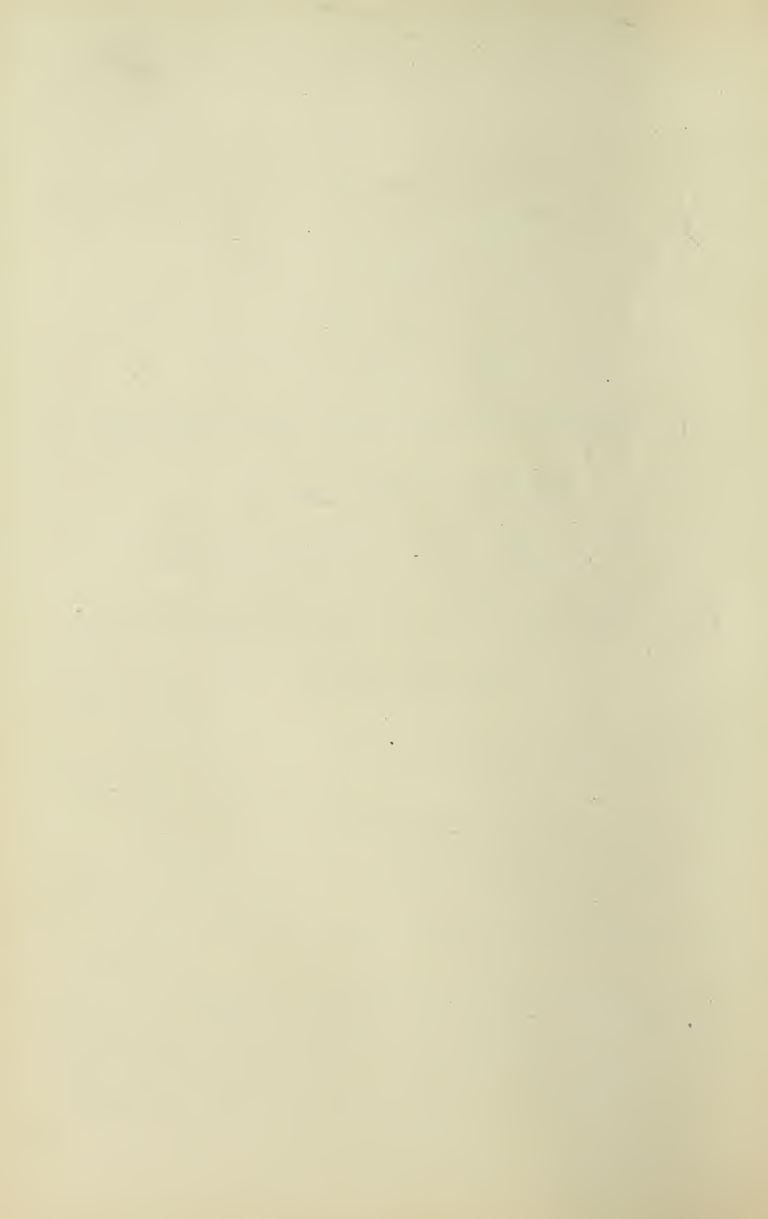
Im XVI. Jahrhundert begann mit dem Humanisten Antonio Bosio die erste maßgebende archäologische Erforschung der Katakomben.

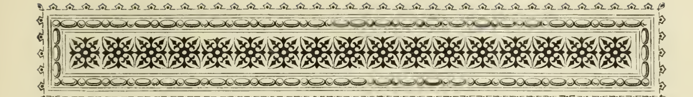
Seitdem durch neuere Forscher unermüdlich fortgesetzt, fand dieselbe in dem „Archäologen-Fürsten de Rossi" ihren berühmtesten Vertreter.

(Siehe G. B. de Rossi: Roma sotteranea, 3 Bde., Prachtwerk.)

Am reichsten mit Malereien ausgestattet sind nächst den von de Rossi entdeckten Katakomben der heiligen Domitilla, die von St. Pretestato, von Pietro und Marcellino und St. Trasone und Marcellino.

II. Aufschwung des italienischen Nationallebens im XIII. und XIV. Jahrhundert; die Meister der Früh-Renaissance in Florenz.





Aufschwung des italienischen Nationallebens im XIII. und XIV. Jahrhundert.

Der Ausgangspunkt derjenigen Kulturepoche, die in Bezug auf Wissenschaft, Religion, Poesie und Kunst als Beginn des Aufschwungs zu betrachten ist, der Italien — trotz der fortdauernden Zerrissenheit der politischen Zustände — im Gebiet des geistigen Lebens noch einmal zur Beherrscherin der Welt machen sollte, fällt in jenen Wendepunkt der Geschichte, der mit dem Ableben des Byzantinismus in engerem, mit dem Ableben der mittelalterlichen Weltanschauung in weiterem Sinne bezeichnet wird.

In dieser Zeit begegnen wir zuerst jenem lebhaften Drang des Individuums, sich als solches geltend zu machen, persönlich hervorzutreten, Kraft eines eigennützigen, aber kühnen Wollens die Verhältnisse seinen Plänen unterzuordnen: kurz jenem unbeschränkten Individualismus, welcher während der gesammten Renaissanceperiode so ungünstig auf die Politik als fördernd auf Kunst und Wissenschaft zurückwirkte.

Wie Italien während dieser Zeit große Einzelcharaktere bildete, so bildete es zugleich eine neue Nationalität. Die Elemente, welche sich hier zumeist durchdrangen, sich zu einer Volksphysiognomie verschmolzen, waren das Romanische und das Germanische.

Die Italiener, die im X. und XI. Jahrhundert ein entkräftetes, ausgelebtes Volk schienen, gewannen in sittlicher Beziehung durch die Vermischung mit dem roheren aber lebensfrischeren und tiefer angelegten germanischen Stamm, welcher letztere dagegen von den Romanen eine Verfeinerung der geistigen Bildung und der geselligen Lebensformen empfing.

Der auf jenem Individualismus fußende Umschwung des sozialen Lebens macht sich von Mitte des XII. Jahrhunderts besonders im Städteleben und dessen Bestreben nach freier Verfassung geltend.

Je mehr und mehr bilden überhaupt die Städte von nun an das Centrum des sozialen Lebens. Während einzelne derselben bei Gelegenheit des Durchzugs der Kaiser sich Privilegien zu verschaffen wußten, die sie bald zu völliger Selbstherrschaft erweiterten, suchten andere auch ohne diese Privilegien sich ähnliche Unabhängigkeit zu verschaffen, was dann natürlich große Unruhen, Intriguen und ein Wetteifern um überwiegende Macht zur Folge hatte.

Zu der allgemeinen Gährung der Verhältnisse trug vorzugsweise der Umstand bei, daß es in Italien keine bestimmt abgegrenzten Standesunterschiede gab, daß Ritterthum und Bürgerthum nicht, wie im übrigen Abendlande, zwei streng geschiedene Klassen bildeten, sondern sich gegenseitig bis zu kaum wahrnehmbaren Nuancen durchdrangen.

Weder die moralische Grundlage des Adelsbegriffs: Die Gegeneinanderstellung von Rechten und Pflichten, die strenge Erziehung zum Ritter, die Beobachtung der Bedingungen, die den Edelmann im eigentlichen Sinne des Wortes ausmachen, noch auch das phantastische Element desselben: das Umherirren in der Welt, um durch kühne Thaten Ruhm zu gewinnen, die platonische Verehrung des schönen Geschlechts, „der Frauendienst" im Sinne des übrigen abendländischen Ritterthums wurde in Italien jemals wirklich einheimisch. Die realistische Natur der Italiener hatte ursprünglich keinen Sinn für jene persönliche, aufopfernde Hingabe an eine Idee und mit dieser verbundenen Idealisirung des Lebens und der Wirklichkeit.

Dem italienischen Adel kam es zumeist darauf an, sich durch Glanz und Reichthum hervorzuthun; die Titel, die er anstrebte, sollten diesem nur zur Folie dienen, ja um vermögend zu werden, pflegten häufig Edelleute von der vornehmsten Abkunft sich auf echt kaufmännische Art an Handelsgeschäften zu betheiligen. Dante nennt z. B. in seinem Inferno unter den Wucherern nur Mitglieder vornehmer italienischer Familien!

Es liegt auf der Hand, wie sich durch diese materielle Richtung des italienischen Ritterthums eine Verschmelzung einerseits, eine Konkurrenz anderseits mit dem reichen und ehrgeizigen Patrizierthum der Städte ergeben mußte. — Als eine Folge dieser Zustände ist der kriegerische Charakter anzusehen, den die Städte Italiens zu jener Zeit gewannen.

Theils althergebrachte Gewohnheit, theils die nöthige Vorsicht den ansässigen Bürgern gegenüber veranlaßte den

Adel, auch seinen städtischen Wohnungen einen „burgähnlichen“ Anstrich zu geben: In den unteren Stockwerken enge, auf Vertheidigung berechnete Eingänge, in den oberen spärliche Fensteröffnungen, außen Thürme, als Warte und Vertheidigung hoch emporragend.

„Hohe Thürme zu besitzen,“ heißt's in einer florentinischen Chronik aus dem XII. Jahrhundert, „ist eine Sache des Stolzes. Die Familien überbieten sich in der Höhe und Zahl derselben und die Stadt selbst rechnet sich das kriegerische Ansehen, das die Menge der Thürme ihr verleiht, zur Ehre und hört es gern, wenn man sie die „Thurmreiche“ nennt (la Turrita), während denn doch die Behörden die Gefahr einsehen, welche schon durch den Einsturz dieser übermüthigen Bauten droht, daher das Maß derselben beschränken oder ihre Vermehrung untersagen.“

Was die religiöse Stimmung der Zeit betrifft, die für uns von besonderem Interesse ist, da wir's zunächst mit einer ausschließlich unter der Herrschaft der Religion stehenden und mit ihren Prinzipien innigst verschmolzenen Kunst zu thun haben werden — da bietet Italien uns während des XIII und XIV. Jahrhunderts das Bild einer Sturm- und Drangperiode, die an Heftigkeit und Leidenschaft den politischen Kämpfen nicht nachsteht.

Der Kirche gegenüber zwar ist die Haltung nichts weniger als demüthig und ergeben. Vielmehr begegnen wir häufig der entschiedensten Opposition gegen den Papst und die Vorschriften des heiligen Stuhles.

In den größeren Städten Italiens, wie in Florenz, Pisa und Mailand, die eben damals anfingen, ihre Kraft

zu fühlen, geschah es, daß, wenn die Geistlichen Neuerungen einführen wollten, die den Bürgern nicht genehm waren, jene durch Zwangsmaßregeln an der Ausführung der päpstlichen Befehle gehindert wurden.

Wenn die Geistlichen sich an den Steuern, die auf der Stadtgemeinde lasteten, nicht betheiligen wollten, so wurde die Kirchenkasse geöffnet, und wenn jene, um einem solchen Verfahren zu entgehen, mit der Kasse flohen, so wurden sie des Diebstahls angeklagt und verfolgt. — Im Jahre 1289 verbot die Stadt Parma sogar nach einem kirchlichen Konflikt den Bürgern mit den Geistlichen Verträge zu schließen, ihnen Lebensmittel zu liefern und bedrohte den, der sich etwa auf dem Todtenbette der Kirche unterwerfen würde, mit schimpflichem Begräbniß.

Theils beruhte diese Opposition auf der vorhin schon angedeuteten republikanischen Strömung der Zeit, theils auf der Einsicht, die wenigstens die gebildeteren Klassen von dem Abstand zwischen der nominellen Unfehlbarkeit des Statthalters Christi und der nur zu häufig unzulänglichen oder verwerflichen päpstlichen Regierungen gewonnen hatten. In Folge dessen hielten sie sich für berechtigt, unbilligen Forderungen der Kirche unumwunden Widerstand zu bieten, ohne daß sie deshalb der christlichen Frömmigkeit Abbruch zu thun meinten.

Dieselbe Zeit, die, wie wir sahen, dem Papstthum die absolute Unterwürfigkeit zu entziehen suchte, die ihm bisher gezollt ward — dieselbe Zeit war es auch, in der ein Joachim aufstand, nach dem in Calabrien von ihm gestifteten Kloster „von Floris“ genannt, der glaubensfrohe Vorläufer der Reformation, der in seinen allegorischen

Schriften mit wunderbar prophetischem Geist der zerrissenen Kirche die Reform verkündigt.

Dieselbe Zeit war es auch, die die bedeutendsten Ordensstiftungen Italiens zu Tage förderte, die in dem Klosterleben einen Umschwung herbeiführte, welcher die Stellung desselben zur Welt wesentlich umgestaltete, ihm eine neue, großartige, weil damals wirklich in's Leben greifende Tendenz verlieh: die der äußersten Selbst- und Weltaufopferung, an das Armuths- und Keuschheits-Gelübde gebunden. —

Dieser Umschwung ging von zwei Männern, dem Italiener Franziskus und dem Spanier Domenikus aus, die beide, in jedem Zuge ihres Wesens sich als grelle Kontraste gegenüberstehend, sich doch mit ihrer ganzen Geisteskraft auf einen Punkt warfen und von diesem aus ein Ziel verfolgten. Daher auch Dante ihr Wirken für die Kirche oder die Christengemeinde, welche in den folgenden Strophen aus seinem Paradiesesgesang mit der ihrem Geliebten zugeführten Braut gemeint ist, also gepriesen hat:

Die ew'ge Vorsicht, die das Weltall leitet,
Mit jener Weisheit, die in Tiefen ruht,
Zu welchen kein erschaff'nes Auge gleitet,
Damit sich dem Geliebten ihre Gluth
— Die Gluth der Braut, die er mit lautem Schreie
Sich anvermählt hat durch sein heil'ges Blut —
Sich'rer in sich, und ihm getreuer, weihe,
Hat, ihr zur Gunst, zwei Fürsten ihr bestallt;
Und hier und dorten führen sie die Zweie.
Der Eine war von Seraphsgluth umwallt,
Der Andre zeigt' wie Glanz der Cherubinen

Die Weisheit dort im ird'schen Aufenthalt.
Von Einem sprech' ich, weil, wen man von ihnen
Auch preisen mag, man nie vom And'ren schweigt,
Da Beide wirkten Einem Ziel zu dienen.

Beide Männer aber haben in die Geschichte des italienischen Volkes, besonders in dessen religiöse Entwickelung, so tief hineingegriffen, daß es uns angemessen scheint, das Wesentlichste über deren Persönlichkeiten und ihren Lebenslauf hier in wenigen Worten zusammenzufassen.

Im Jahre 1182 wurde Giovanni Bernardone, der Sohn eines reichen Kaufmanns von Assisi, geboren. Schon von früh auf zeichnete der Knabe sich durch lebhafte Geistesgaben unter seinen Gespielen aus, bei denen er besonders seiner an Verschwendung grenzenden Freigebigkeit wegen beliebt war.

Seine Jugend verstrich im heiteren Genuß des Wohllebens, das sein reicher Vater, dessen Stolz er war und der gern mit dem geistvollen Jüngling unter seinen Mitbürgern glänzte, ihm bot. Seine Bekehrung war, nach den Berichten der Zeit, die uns erhalten sind, eine jähe unvorhergesehene — wie durch Inspiration herbeigeführt.

„Er kehrte," so erzählt die Chronik von Assisi, „mit seinen Genossen von einem lustigen Gelage heim. Plötzlich blieb er stehen, schien in tiefes Nachdenken zu verfallen, weder von der Außenwelt noch von dem Treiben um ihn her mehr Etwas zu vernehmen. Als seine Freunde ihn mit Spottreden aus diesem seltsamen Brüten herauszureißen suchten und ihn fragten: „Ob ihm etwa das Bild seiner Geliebten erschienen sei?" antwortete er: „Ja, er

denke, er werde eine schönere, edlere, reichere Braut heimführen, als sie je gesehen."

Von diesem Augenblick an entsagte Giovanni Bernardone der Welt und Allem, was er an irdischem Gut besaß, ward unter dem Namen Franziskus der Stifter des verbreitetsten mittelalterlichen Ordens, und, wie er sich zu nennen pflegte, „ein Erneuerer des armen Lebens Christi", als welchen die Nachwelt ihn in Kunst und Poesie über ein Jahrhundert hinaus feierte.

„Er war," so schildert ihn ein italienischer Geschichtsforscher, „eine reiche, sensitive Natur voll warmer Liebe und sittlichen Ernstes, voll klarer Erkenntniß und erhabener Poesie, voll hochfliegenden Enthusiasmus und ruhigen Muthes, voll naiven Naturgefühls und lebendiger Phantasie, voll Entsagung und tiefer Empfindung mit fremdem Elend, demüthig, unerschrocken, sein selbst nicht schonend, auch in seinen Seltsamkeiten voll tiefen Sinnes. Die Welt erkannte in ihm einen Propheten, der auf das Volk wirkte, wie Keiner."

So war der Mann, dessen Ordensregel die Erfüllung des Gebotes zur Richtschnur nahm: In Gehorsam, Keuschheit und Entsagung alles Besitzes zu leben und Christi Weisung zu folgen: „Willst Du vollkommen sein, so komm und folge mir nach."

Wenn sich uns aus der Individualität des heiligen Franziskus, der seine Hingabe an die Person Christi, an die Gemeinde, an die als Braut erkorne Armuth in so glühenden Worten ausströmt, daß kein Liebesdichter irdischer Leidenschaft eine heftigere, inbrünstigere Sprache verleihen könnte, wenn sein ganzer Lebenslauf, der gewaltsame Bruch

mit den Verhältnissen, das rastlose Streben in's Weite, das ihn selbst bis zum Sultan in Egypten führte, so wie die leidenschaftliche und schrankenlose Phantasie, die ihm im Redefeuer derart hinriß, daß er nicht nur Thiere, sondern auch Sonne, Mond und Sterne, Luft und Feuer als Genossen anredete — wenn sich aus all diesen Einzelzügen das Bild eines schwärmerischen Sanguinikers ergiebt, so tritt uns in Dominikus strengerer Gestalt der Typus des bedachten, leidenschaftslosen Verstandesmenschen und Dogmatikers entgegen.

In einem einsamen Dorfe in Alt-Castilien wurde im Jahre 1170 Dominikus geboren. Seine Bildung war eine streng wissenschaftliche; schon früh erwarb er sich den Ruf ungewöhnlichen Wissens und genialer Lehrbegabung. Auf Reisen, die er mit hochgestellten Geistlichen nach Rom und Frankreich machte, erkannte er den Grund der Lasterhaftigkeit und Unsittlichkeit im Volke in der mangelhaften Kenntniß der Glaubenslehren.

Er begann von nun an fleißig die Jugend zu ermahnen, sowohl die männliche als die weibliche, gründete ein Nonnenkloster, einen Gebetverein, von welchem sich der Ursprung des Rosenkranzes herschreibt und ward endlich der Stifter des Ordens in Rom, der heute noch seinen Namen trägt.

Wir erwähnten bereits vorhin einen Grundzug des italienischen Naturalismus, auf den wir hier noch einmal zurückkommen, indem wir zunächst einen Blick auf das wissenschaftliche Leben Italiens im XIII. Jahrhundert werfen.

Diesem Naturalismus widerstrebte die abstrakte Form

der scholastischen Wissenschaft, deren Blüthezeit im übrigen Abendlande (namentlich in Deutschland) in das XI. und XII. Jahrhundert fiel. Sie kam in Italien ebensowenig zur allgemeinen Geltung, als das nordische Ritterthum. Dagegen standen die praktischen Wissenschaften der Medizin und Jurisprudenz in um so größerem Ansehen. In einzelnen Universitätsstädten z. B. suchte man bedeutende Lehrkräfte, besonders für diese beiden Fächer durch Eide zu fesseln, durch welche die Professoren sich verpflichten mußten, das hier Gelehrte nirgend anderswo wieder zu lehren.

Zugleich entstand allenthalben ein Wettstreit zwischen den einzelnen Städten Italiens nach Besitz von Hochschulen; man suchte die Professoren durch glänzende Anerbietungen und Ehrenbezeugungen anzulocken und die Studentenschaft durch geselliges Entgegenkommen und Darbietung größerer Bequemlichkeit, als sie ihnen bisher zu Gebote standen.

So verpflichtete sich z. B. die Stadt Vercelli, die darauf ausging, Padua um seine Universität zu bringen, zu 500 Studentenwohnungen, zu der nöthigen Zahl von Buchhändlern, Abschreibern 2c. Die Auswanderung fand auch wirklich statt und Padua blieb mehrere Jahre hindurch ohne Universität.

Aus diesen Einzelzügen, wie aus dem gleichzeitigen Streben der Kommunen nach Verschönerung der Städte, ersehen wir, wie auch in diesem Gebiet sich neues thatkräftiges Leben regt. Am deutlichsten traten diese Bestrebungen in Anlage großartiger Bauten, Kirchen, öffentlicher Plätze, Fontainen in Florenz hervor; aber auch geringere Städte wetteiferten, keiner der andern an Wohlstand und am Glanze künstlerischer Zierden nachzustehen.

Ein ferneres bedeutsames Symptom des erwachenden Nationalbewußtseins war die allmälig sich immer weiter verbreitende Schätzung der eigenen seit Jahrhunderten sowohl von den vornehmen Klassen überhaupt, als von den Gelehrten und Dichtern des Mittelalters mit Geringschätzung behandelten Landessprache.

Das Latein, bisher auch in der Gesellschaft als Modesprache betrieben, wurde von nun an je mehr und mehr, unserer modernen Auffassung gemäß, die Sprache der Wissenschaft und dieser Umstand selbstverständlich die Ursache zur Ausbildung der Vulgärsprache.

In Folge der Herrschaft des Latein besaß Italien in der That bis zum XIII. Jahrhundert keine eigene volksthümliche Sprache. Von nun an bildete sich diese unter dem Titel des „vulgare illustre“ in wunderbarer Raschheit aus.

Das Verdienst dieses wesentlichen Fortschrittes im italienischen Nationalleben fällt dem Dichter der göttlichen Komödie zu. Es ist bekannt, daß Dante sein Gedicht ursprünglich in der lateinischen Sprache begonnen hatte und erst nach Abfassung der ersten Gesänge des Inferno sich zu der großen Neuerung entschloß: eine Dichtung des höheren Styles in der Volkssprache abzufassen. Auch erzählt Dante selbst, wie nach Mittheilung dieser ersten im Italienischen gedichteten Gesänge, die er einem Klosterbruder in Ligurien vorlas, dieser sein höchstes Staunen darüber äußerte: „daß Dante so hohe Wissenschaft in ein so plebejisches Gewand gekleidet habe.“ Ja, so schwankend waren Dante's eigene Ansichten über diesen Punkt, daß er, als die göttliche Komödie zum größeren Theil schon ge-

schrieben war, selbst äußerte: „daß dasselbe, d. h. das Vulgäre, sich doch nur zu Liebesgeschichten und dergleichen eigne.“

Außer Dante gebührt Friedrich II., dem hohenstaufischen Kaiser, der Ruhm, an seinem Musenhof in Palermo das Wachsthum der Sprache und der Poesie des südlichen Italiens gefördert zu haben und sagt Dante über den sizilianischen Dialekt und den Einfluß der hohenstaufischen Kaiser in seinem Konvito: „Der Sprache der Sizilianer scheint mir vor allen andern Mundarten der Vorzug zu gebühren, denn nicht nur haben viele einheimische Meister vortreffliche Lieder gedichtet, sondern wir nennen auch die Dichtungen der übrigen Italiener, wenn sie trefflich sind, ‚sizilianisch‘.

Die ruhmwürdigen Helden, Kaiser Friedrich und sein erlauchter Sohn Manfred, bethätigten den Adel und die Tüchtigkeit ihres Wesens, indem sie, so lange das Glück ihnen treu blieb, allem Thierischen abhold, das rein Menschliche pflegten. So geschah es, daß, wer edelgesinnt und mit Fähigkeiten begabt war, der Majestät so trefflicher Fürsten zu nahen sich angelegen sein ließ und was immer zu jener Zeit die hervorragenderen Italiener ersonnen, das trat am Hofe dieser Kronenträger zuerst ans Licht!“

Ueberhaupt waren es die Hohenstaufen und die Zeit ihrer Herrschaft, welche die Verschmelzung der Volkselemente herbeiführten, die den Romanen jenen im deutschen Charakter liegenden Idealismus des Empfindens und der Lebensanschauung mittheilten. In der Poesie tritt dieser Idealismus zuerst in Guido Guinicelli hervor, den Dante „seinen Vater“ nennt und „den Vater aller Besseren, welche Liebeslieder sangen.“ Aber nicht nur in den Liebesliedern

macht sich ein veredeltes Empfinden geltend. Wenn es in einem Liede desselben Guido heißt: „Die, welche nur durch Geschlechtsadel edel zu sein meinen, seien dem schlechten Koth der Straße gleich, der unedel bleibe, obgleich die Sonne den ganzen Tag darauf scheine und ihn vom fremden Licht glänzen mache," so weisen diese Worte auf einen so idealen Begriff von der wahren Menschenwürde, eine solche Unabhängigkeit von dem Nimbus äußeren Glanzes, daß wir daraus deutlich die Einwirkung nordischer Idealität erkennen.

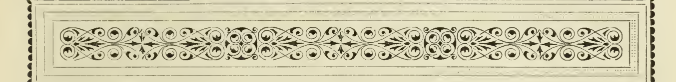
Am schönsten und zartesten finden wir diese in Dante's eigenen Dichtungen. Da heißt es von der Theorie der Liebe: „Liebe ist die unveräußerliche Eigenschaft jedes geistigen Wesens; auch die menschliche Seele ist von dem liebenden Gott zur Liebe geschaffen; sie hat das dunkle Gefühl von einem Gut, in welchem sie Frieden finden kann und strebt darnach, ebenso wie die Flamme nach oben. Aber unerfahren, wie ein Kind aus der Hand Gottes hervorgehend, nur ihr Liebesbedürfniß fühlend, lächelt sie allen Dingen entgegen, die sich ihr darbieten; ergötzt sich zuerst an kleinerem Gute, bis ihr ein größeres und wieder größeres erscheint, dem sie nachhängt."

Und wieder sagt er an einer anderen Stelle „die Seele sei wie ein Wanderer am Abend, der jedes Haus, das er von ferne sieht, für das Gasthaus hält, das ihn aufnehmen könne und wenn er herangekommen, seinen Irrthum erkannt hat, nun wieder seine Hoffnung auf das nächste richtet und so fort, bis er es erreicht."

Wenn wir ferner zusammenfassen, welche Begriffe den Kern der Dichtung Dante's bilden, auf welche sich die bedeutendsten Momente seiner Höllenwallfahrt beziehen, so

sind es „die Liebe", und als das verwerflichste und niederste aller Laster dieser gegenübergestellt, der starre, nichts als sich selbst suchende „Egoismus", die edle wahre „Ruhmesbegier" die solchen nur durch große und gute Thaten zu erwerben trachtet und der falsche Stolz der Eitelkeit, endlich aber die Freiheit als die Krone alles Guten des Lebens.

Seinen Dank gegen Beatrice faßt er, im Paradiese angelangt, in die Worte zusammen, daß sie ihn von einem Knechte zu einem Freien gemacht habe: „Tu m'hai da servo tratto a libertata".



Die Meister der Frührenaissance in Florenz.

Wenn wir uns von der hier angestrebten Skizzirung des wissenschaftlichen und sozialen Lebens in Italien im XIII. und XIV. Jahrhundert wieder dem besonderen Gebiet des künstlerischen Lebens zuwenden, so werden wir gewahr, daß jene Zeit, wo das Individuum als solches anfing, sich seiner Kraft bewußt zu werden, wo in Folge dessen ein erhöhtes Selbstgefühl sich der italienischen Nation bemächtigte, wo die Sprache, von Dantes Geist geführt, zu klassischer Vollendung gedieh, auch in der Kunst einen Wendepunkt herbeiführte.

Die religiöse Mystik Dante's wurde auch für sie die leitende Richtschnur. Fortan erscheinen beide Schwesterkünste in so inniger Verschmelzung, daß die letztere — die Malerei des XIII. und XIV. Jahrhunderts — in ihren bedeutendsten historischen Darstellungen nur in jenem Zusammenhang, in ihrer mittelbaren oder unmittelbaren Abhängigkeit von Dante's göttlicher Komödie und dem durch sie dem italienischen Volk eröffneten Ideenkreise begriffen werden kann.

Wie ein Stern aus der ihn umgebenden Finsterniß, tritt der Name Cimabues, des Zeitgenossen Dante's, aus dem theils mythischen, theils gänzlich verschollenen Kreise der Künstler jenes Jahrhunderts hervor. — Ein Kampf zwischen dem rituell geheiligten, d. h. dem byzantinischen Styl und einem verwilderten romanischen, der nie ganz aufgehört zu existiren, hatte schon vor Cimabue begonnen. Bei allem Ungeschick der Formen, bei aller Beschränktheit des Ausdrucks unterschied letzterer sich von jenem durch lebhaftere Bewegungen, durch ein eigenartiges Geberdenspiel und freie, von den Vorschriften des Ritus unabhängige Wahl der Motive, wie sich dies z. B. auf unbestreitbare Weise an den Fresken in der Unterkirche von St. Clemente in Rom, in den Mosaiken der Tribuna, in St. Maria in Trastevere (Rom) beobachten läßt. Ferner finden sich in Sacro speco zu Subiaco einige Kompositionen des romanischen Styles, die sogar mit Künstlernamen bezeichnet sind. Gerade diese aber sind für die Kunst ohne Bedeutung. Ein paar würdigere Namen hatte Cimabue unter seinen Vorgängern denn doch aufzuweisen.

Guido von Siena trug schon den Keim der Anmuth und Würde in sich, der während der ersten klassischen Periode der Frührenaissance die Sienesische Schule in so hohem Grade auszeichnete. Auch die Chornische des Baptisteriums in Florenz, die im Jahre 1225 von dem Mönch Jacobus mit Mosaiken geschmückt wurde, enthält stylistische Neuerungen bedeutender Art. Die knieenden Figuren auf korinthischen Kapitälen, die das Mittelbild tragen, nennt Burckhardt: „Die Urväter der Trag- und Füllfiguren der Sixtina!“

Der bahnbrechende Aufschwung, der für immer die Fesseln byzantinischen Geisteszwanges zersprengte, ging aber dennoch erst von Cimabue aus. Wenngleich die bis vor Kurzem noch giltige Ansicht, die in Cimabue eine jener Ausnahmenaturen erkennen wollte, „die ursprünglich, unvermittelt, nach den Gesetzen, die sie in sich selber tragen", ihre Zeit umbilden — eine irrige und übertriebene war, so ist und bleibt er trotzdem eine der größten und erfreulichsten Erscheinungen der Kunstgeschichte und mit vollem Recht durfte er den Titel: „Altvater der italienischen Kunst", mit dem seine Zeitgenossen ihn ehrten, in Anspruch nehmen.

In seinen eigenen Produktionen zwar wirken byzantinische Einflüsse noch in hohem Grade fort. Der eigentliche Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen oder dem byzantinischen und romanischen Styl bildet sich erst in seinen Nachfolgern heraus. Die alte Schule aber, aus der er selbst die ersten Elemente seiner Ausbildung gewonnen, durchdrang er mit einer ihr längst abhanden gekommenen Kraft.

Er verstand es, die althergebrachten Motive mit einem naiven und ganz neuen Natursinn aufzufassen. In die starren Glieder brachte er Beweglichkeit. Die todten byzantinischen Gestalten belebte er durch charakteristische individuelle Züge. Auch die Technik gewann, namentlich in Bezug auf Farbenwirkung, durch von ihm erfundene Mischungen einen Aufschwung, und so belebte er in seinen Zeitgenossen sowohl das Gefühl für die Poesie überhaupt als für die Poesie der Farbe.

Eines seiner besterhaltenen Werke ist ein Tafelbild in St. Maria Novella zu Florenz: Die Madonna zwar

noch von byzantinischer Darstellungsweise beeinflußt, von alterthümlicher Gravität und Würde. In den Gesichtszügen aber zeigt sich schon eine Anmuth, ein Lebensgefühl, das den Zeitgenossen so neu war, daß sie, als Cimabue das Bild zum ersten Male sehen ließ, in einen Taumel von Entzücken geriethen. Besonders aber ist das Christuskind von einer für jene Zeit geradezu an's Wunderbare grenzenden Schönheit, mit weichen, runden Zügen und großen, offenen Augen, die mit einem Ausdruck über das Kindliche weit hinausgehenden Ernstes ahnungsvoll ins Weite blicken. Engelschaaren von zwar stereotypem Gepräge, aber von der edelsten Kopfbildung, feinen, lieblichen Ovals umgeben den Thron der Madonna.

Von diesem Bilde erzählt ein Augenzeuge: „Es habe durch die bis dahin nicht gekannte Natürlichkeit und Lebenswahrheit einen so ungeheuren Jubel im Volk hervorgerufen, daß die Bürgerschaft von Florenz einen festlichen Aufzug anordnete. Junge Männer aus angesehenen florentinischen Familien luden das Bild im Triumph auf die Schultern und trugen es in feierlicher Prozession in die Kirche."

Zu den von seinen Zeitgenossen am meisten gepriesenen Malereien gehören ferner die Fresken, mit denen er in Assisi die Kirche schmückte, in welcher der heilige Franz begraben lag. Von dem umfangreichen Cyklus, Szenen aus dem Leben des Heiligen darstellend, ist verhältnißmäßig nur Weniges erhalten. Von doppeltem Interesse ist daher das Urtheil Vasari's, der diese herrlichen Schöpfungen Cimabue's, deren kümmerliche Reste heute noch den Beschauer mit Andacht und Bewunderung erfüllen — in unentstelltem Zustande besichtigte. „Dieses Werk",

sagt Vasari, „wahrhaft großartig, reich und wohlgeordnet wie es ist, mußte meinem Urtheil nach damals die Welt in Erstaunen setzen, nachdem die Malerei so lange blind gewesen war. Mir, der ich es 1563 wiedersah, schien es sehr schön, wenn ich bedachte, wie Cimabue in solcher Finsterniß solchen Lichts theilhaftig wurde".

Unter den Zeitgenossen Cimabue's haben wir noch zu erwähnen den Duccio di Siena, auf den wir in unserem nächsten Abschnitt noch näher eingehen werden und den besonders in Rom thätigen Mosaizisten Jacobus Torriti, von welchem die beiden großen Mosaikwerke in den Chornischen der Lateranischen Basilika und der St. Maria Maggiore herrühren.

Das im Lateran ist voraussetzlich die Herstellung eines altchristlichen Mosaiks, in welchem noch allenthalben der byzantinische Styl vorwiegt; es ist eins der schönsten und großartigsten Musivbilder Roms.

Noch prächtiger und wirkungsvoller ist das in der Maria Maggiore: Die Gestalt Christi von antiker Großartigkeit, die Madonna von sanfter und ruhiger Anmuth. Die Arabesken, die aus prachtvollen Rankengewächsen bestehen, von der feinsten und elegantesten Ausführung.

Unter denjenigen Meistern, die unter dem Einfluß der allgemeinen nach Neugestaltung ringenden Zeitströmung den Ideenkreis der neuen Schule bedeutend über das zu erweitern strebten, was Cimabue bereits erreicht hatte, war Giotto di Bondone, nächst Dante, das größte Genie seines Jahrhunderts, eine seinem großen Zeitgenossen tief verwandte Künstlernatur. Unter seinen vielen, theils glänzend begabten Schulgenossen war er bei Weitem der Bedeutendste.

Ob wohl die göttliche Komödie, deren Strophen von oft verwickeltem und schwierigem Satzbau, durch Giotto's mächtiges Talent in Form und Farbe übertragen, ohne diese Umsetzung in eine so unmittelbar auf die Sinne wirkende Gestalt sich die beispiellose Popularität gewahrt hätte, die sie heute noch in allen Schichten, von der höchsten bis zur niedersten im italienischen Volke besitzt? Dies ist eine Frage, die uns oft aufstieg. Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir das Verdienst Giotto's um die Kultur und die Kunst seiner Zeit als ein doppeltes, nach zwei bedeutenden Seiten hin wirkendes, bezeichnen.

Ueber die ersten Jugendjahre Giottos liegen fast gar keine sicheren Nachrichten vor.

Alles was diesbezüglich bis auf unsere Zeit gedrungen ist beschränkt sich auf zwei legendarische Berichte.

Nach Ghiberti fand Cimabue den zehnjährigen Knaben zufällig auf dem Felde, wie er eben auf der dürftigen Weide Vespignanos die Schafe aus der Heerde seines Vaters abzeichnete.

Cimabue, der an den wenigen Kohlenstrichen die zukünftige Meisterhand erkannte, bewog den Vater, ihm den Knaben zu überlassen und ließ es sich angelegen sein, ihn selbst in seiner Werkstatt auszubilden.

Nach einer anderen Angabe, die von einem Anonymus herrührt, hatte Giottos Vater den Knaben zu einem Wollhändler in die Lehre gegeben. Auf dem Wege zu seiner Arbeit blieb dieser jedesmal vor Cimabues Werkstatt stehen. Als später der Vater sich beim Lehrherrn erkundigte, wie sich der Bursche anließe, erhielt er zur Antwort, daß dieser seit einiger Zeit garnicht mehr gekommen sei. Nun

stellte es sich heraus, daß der kleine Giotto seine Tage bei den Malern zubrachte; auf Cimabues Zurede wurde er darauf aus der Wollhändlergilde entlassen und trat als Schüler in's Atelier. (Crowe u. Cavalc: Band I, Seite 195.)

Zu den frühesten Werken Giottos gehören, aller Wahrscheinlichkeit nach, die ihm zugeschriebenen Fresken in der Kirche von Assisi, worauf die noch ganz an Cimabue anlehnende Auffassung schließen läßt.

Jedenfalls muß sein Ruf sich früh verbreitet haben, denn schon aus dem Jahre 1266 stammt das bekannte Mosaik der „Navicella" — des vom Sturm gefährdeten Schiffes, das sich jetzt in der Vorhalle von St. Peter befindet, doch durch mehrmalige Restauration dermaßen gelitten hat, daß Giottos Styl nur noch in der Auffassung des Ganzen, an dem einfachen und schlichten Gruppenbau, an der an Hast streifenden Lebhaftigkeit der Geberden zu erkennen ist, während sich in den Einzelzügen durch Restauration das charakteristische Gepräge fast ganz verloren hat.

Dieses Gepräge bestand nicht vorzugsweise im Streben nach der schönen Form. An Grazie und Fülle der Erscheinungen steht Giotto sogar dem Cimabue oft nach.

Worin ausschließlich Giottos Bedeutung liegt, darauf haben wir schon zuvor, als von Dante die Rede war, hingewiesen. Seine starke Seite ist die psychologische Durchbildung der Charaktere, die schlicht und deutlich ausgeprägte, stets nur das Wesentliche betonende Auffassung seiner historischen Stoffe.

Häufig sind diese unmittelbar aus Dante's Dichtung geschöpft, in einem inneren geistigen Zusammenhang mit ihr stehen sie fast immer. Die Zahl seiner Werke ist eine

so große, daß eine eingehende Besprechung, sei es auch nur der hervorragendsten, uns zu weit führen würde. In Florenz, Assisi, Padua, Ravenna u. s. w. finden wir heute noch die Spuren seiner ungeheuren Thätigkeit.

Wir begnügen uns daher, unter seinen zahllosen Werken eine jener allegorischen Gestalten hervorzuheben, die den Abschluß des großen Freskencyklus in der Kapelle Scrovegni zu Padua bilden.

Sie dürfen unstreitig, sowohl was Energie des Ausdrucks als Fülle geistreicher Einzelmotive betrifft, zu seinen vorzüglichsten Leistungen gezählt werden.

Es ist die Gestalt der Prudenzia oder Sapienzia, die wir versuchen wollen dem Leser vorzuführen. Aus ihr ergiebt sich sowohl der Einfluß Dante's, als ein eingehendes Studium der Philosophie und Dichter des Alterthums, das sich überhaupt mehrfach in Giotto's Schöpfungen manifestirt.

Die Vorsicht, — so äußert sich Selvatico, einer der geistreichsten Kunstschriftsteller des modernen Italiens bezüglich dieser in jedem Sinne typisch giottesken Gestalt, — ist wie jede Tugend eine Wissenschaft. Aus der Erfahrung ihre Schlüsse ziehend, erreicht sie vermittelst der Reflexion ihre höchste Vollkommenheit. Aus Untersuchung der Vergangenheit schöpft sie ihre Voraussetzungen über die Zukunft. Das schwierige Problem, das sie zu lösen sucht, ist die Selbsterkenntniß; auf dieser beruht alles übrige Erkennen.

In Bezug auf den philosophischen Gehalt scheint Giotto jener Definition geradezu Schritt für Schritt nachgegangen zu sein — in den Darstellungsmitteln

folgt er, wie bereits erwähnt, dem symbolisirenden Styl Dante's.

Die Figur der Prudenzia sitzt in scharfer Profilsicht auf einem Katheder, wie die Philosophen des Mittelalters sie in ihren Zellen zu benutzen pflegten. Vor ihr auf einem Pult liegt ein offenes Buch. Sie scheint in tiefes Nachdenken versunken. Der konvergeschliffene Spiegel, den sie in der Hand hält, zeigt ihr das eigene Antlitz, aber die einzelnen Gesichtszüge und deren Verhältnisse zu einander sind durch die Biegung der Glasfläche entstellt; kurz — der Spiegel zeigt ihr Antlitz in einer der Wahrheit nicht entsprechenden Form.

Aus diesem trügerischen Bilde sucht die Vorsicht die wahren Züge herauszufinden und untersucht, was Schmeichelei und Satyre hinzugefügt oder hinweggethan haben.

„Der Spiegel bedeutet die öffentliche Meinung; die Wirkung, welche die konvexe Fläche hervorbringt, gleicht der des Vorurtheils. Nur gerade und scharfe Urtheilskraft kann die Irrthümer der Meinung feststellen." Dieses scharfsinnige und gerade Urtheil ist durch den Kompaß bezeichnet, den sie in der Hand hält. Der Blick der Gestalt, der auf dem trügerischen Spiegelbilde haftet, scheint mehr nach innen als nach außen gewandt. Dieser nach innen gewandte Blick giebt den Zügen den Ausdruck jenes ganz in seinen Gegenstand versenkten Forschens, das alle Für- und Gegengründe erwägt, ehe es ein Urtheil fällt.

Da beide Geschlechter gleicherweise der Vorsicht bedürfen, so trägt sie ein Doppelgesicht, dessen männliche Seite Sokrates darzustellen schein, vielleicht um anzudeuten, daß die Vorsicht den Gegenstand, auf dem ihr Auge haftet,

mit philosophischem Blick betrachtet. Der Schleier, den sie um das Haupt trägt, bedeutet die Mahnung, sich im Verborgenen zu halten, sich nicht dem Blick des Neides und der Verfolgung auszusetzen. Weit entfernt von Schönheit, ist das weibliche Profil vielmehr von ziemlich gewöhnlichen Formen. „Denn die Tugend der Vorsicht oder Weisheit kommt wie jedem Geschlecht, so auch jedem Stande und jeder Altersstufe zu; sie erweitert und vertieft den Begriff der Jugend, sie ersetzt den Reiz in den reiferen Jahren, sie verleiht auch dem Alter noch Heiterkeit; sie mildert die Leiden desselben, indem sie den Menschen befähigt, mit Gleichmuth dem Augenblick entgegen zu sehen, wo es für ihn keine Zeit mehr geben wird. Denn sie hat ihn gelehrt, sich demüthig den Gesetzen der Natur zu unterwerfen und getrost ihrem Ruf zu folgen.“ —

Es mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, daß wir, statt eine Uebersicht des Stoffes folgen zu lassen, so lange bei einer einzelnen Gestalt verweilten. Von den großen Wandfresken der Kapelle Scrovegni gar nicht zu reden, wo der Meister, frei von jedem Einfluß, in jedem Zuge nur sich selbst giebt, sind die übrigen allegorischen Figuren, in denen Giotto die sieben Kardinaltugenden den entsprechenden Lastern gegenüber gestellt hat, ebenso geistreich in der Auffassung, ebenso schlagend in der Wirkung, die sie üben. So z. B. die „Standhaftigkeit“, ein großartiges Weib, das Haupt von einer Löwenhaut umhüllt, hinter einem Schild verborgen, in dem die zersplitterten Speere der Versuchung stecken geblieben sind, oder die „Verzweiflung“, ebenfalls ein Weib aber von schweren und gemeinen Formen, das, sein Gewand zerreißend, sich die

Brust entblößt und indem sie das Haupt gen Himmel erhebt, einen Fluch auszustoßen scheint.

Mit der eingehenden Besprechung jener einen Gestalt glaubten wir genügend darauf hingewiesen zu haben, wie Giotto derartige Gegenstände zu behandeln pflegte, um unserem Leser beim Studium seiner Werke einen Faden an die Hand zu geben, an dem er selbst beobachtend und prüfend weiter spinnen mag. Ein anderer großer Freskencyklus, der unter allen am unmittelbarsten aus Dantes „Göttlicher Komödie" herausgegriffen ist, stellt die Vermählung des heiligen Franziskus mit der Armuth in der Unterkirche zu Assisi dar.

Im 11. Gesang des Paradieses lauten Dante's Worte wie folgt:

„Denn mit dem Vater tritt er jung an Jahren
Für eine Frau vor der der Freude Thor
Die Menschen fast wie vor dem Tod verwahren
Bis vor dem geistlichen Gericht und vor
Dem Vater sie zur Gattin er sich wählte
Und täglich lieber hielt was er beschwor.
Sie, des beraubt, der sich ihr einst vermählte
Blieb ganz verschmäht mehr als elfhundert Jahr
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Da bis zu diesem ihr der Freier fehlte.
Allein nicht mehr in Räthseln red' ich fort,
Franziskus und die Armuth sieh in ihnen
Die dir geschildert hat mein breites Wort.
Der Gatten Eintracht, ihre frohen Mienen
Und Lieb und Wunder und der süße Blick
Erweckten heilgen Sinn, wo sie erschienen."

Dieser Darstellung in der ganzen Auffassung entsprechend, sehen wir Giotto's Fresken zu Assisi, die „Ar-

muth", eine in Dornen stehende, von zwei Buben verspottete Frauengestalt, die von Christus dem heiligen Franziskus angetraut wird. Zur Linken führt ein Engel einen Jüngling herbei, welcher, dem Beispiel des Heiligen folgend, einem Armen sein Gewand reicht. Zur Rechten sieht man eine Gruppe von Reichen und Vornehmen, die von Engeln aufgefordert werden zu gleichem Thun, die sich aber mit spöttischen Geberden abwenden.

Was Giotto's Stellung der Außenwelt und seinen Mitbürgern gegenüber betrifft, so ist uns von dem getreuesten und gewissenhaftesten Schilderer seiner Zeit, wiederum von Dante, ein Ausspruch erhalten, aus welchem hervorgeht, welch' allgemeine Bewunderung seinem Genius gezollt ward.

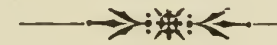
„Credette Cimabue nella Pittura Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido Sicche la fama die colui si oscura" sagt Dante. („Im Reich der Kunst hat Cimabue geglaubt das Feld zu halten; jetzt ist Giotto kommen und Jenem ist der Ruhm fortan geraubt.")

Wie Dante, so verherrlichen auch spätere Dichter Italiens noch über ein Jahrhundert hinaus Giotto's Ruhm. Petrarca nennt ihn ausdrücklich „den ersten Maler seiner Zeit"; desgleichen bezeichnet ihn Boccaccio als „Eines der Lichter des Florentinischen Ruhmes" und Villani, der berühmte Geschichtsschreiber, nennt ihn in der Geschichte der Stadt Florenz: „denjenigen Meister, der alle Handlungen und Gestalten auf's Natürlichste gezeichnet habe."

Die Schüler Giotto's, deren er selbst zu seinen Lebzeiten eine große Anzahl bildete, gingen in dem, was seine Stärke war, in dem eigentlich Psychologischen, in Bezug

auf energische Charakteristik und schlichte, überzeugende Lebenskraft der Gestalten, während mehr denn hundert Jahren nicht über ihn hinaus. Dagegen traten in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts unter seinen Nachfolgern Kräfte hervor, die auf seinem Styl und der von ihm begründeten religiös-lehrhaften Auffassung fußend, ihn in der Symbolik überragten. So z. B. Orcagna, dessen Geistes-Höhen und -Tiefen den Vergleich mit dem großen Meister von Cortona, Lucas Signorelli und seinem noch größeren Schüler (wenn auch in bedingtem Sinne, so glauben wir doch Michel Angelo als solchen bezeichnen zu dürfen), Michel Angelo, nicht zu fürchten brauchten. Ihm schließen sich Spinello Aretino und die Lorenzetti an. Ferner sind unter den zahllosen Schülern Giotto's als die bedeutendsten hervorzuheben: Taddeo Gaddi, Giottino, Giovanni da Milano, Francesco da Volterra, Nicoli da Pietro.

Sie alle repräsentiren jene erst bezeichnete Richtung Giotto's, neben welcher Orcagna, die Lorenzetti und Spinello Aretino am entschiedensten eigene Wege verfolgen. Ihre Hauptwerke sind in Florenz, Pisa und Assisi, die der Lorenzetti in Siena zu suchen.





Zur Orientirung.

Jacopus Turrita, Mosaicist zu Ende des XIII. Jahrhunderts, machte um 1290 Restaurationsarbeiten in der Tribune von San Giovanni im Lateran (Rom), fertigte von 1288—1295 in Mosaik die Krönung der Maria und die Kindheit Jesu in der Absis von St. Maria Maggiore.

Im Baptisterum von Florenz führte Jacopus die Mosaiken der Tribüne aus.

Cimabue, geb. 1240 zu Florenz, † nach 1302. Außer Florenz thätig in Pisa, wo er in späteren Jahren Obermeister der Mosaikarbeiten im Dome war. Seine letzte Arbeit hier wahrscheinlich der Heiland zwischen Maria und Johannes und den Evangelisten; ferner in Assisi. Wahrscheinlich rührt von ihm der südliche Transept in der unteren Kirche her; eine kolossale Jungfrau mit Kind zwischen vier Engeln an der Westseite; in der oberen Kirche der Heiland auf dem Thron und die Engel an der Westseite des nördlichen Transept.

Giotto, geboren 1276 zu Colle bei Vespignano, † 1336. Außerhalb Florenz thätig in Assisi, Padua, Rom, Ravenna.

Von Assisi, wo wir den Beginn seiner Thätigkeit zu suchen haben, ging Giotto nach Rom, wo er zwischen 1280 und 1300 thätig war. Nach seiner Rückkehr nach Florenz malte er in der Pallastkapelle des Podestà das Paradies (Portrait Dantes). Eine Berufung nach Avignon zu Benedikt XI. zerschlug sich durch den Tod des letzteren. Um 1305 begab er sich nach Padua, um die Kapelle Scrovegni in der Arena auszumalen. Nach Florenz zurückgekehrt, malte er die Kapelle Peruzzi in St. Croce, die später übertüncht, 1863 wiederhergestellt wurde.

Sie enthält seine schönsten Fresken. (Darunter u. A. die besonders großartige Auferstehung des Evangelisten Johannes.) Ferner malte Giotto eine große Altartafel mit der Krönung Mariä für die Kapelle Baroncelli in St. Croce. Um 1334 wurde Giotto Meister der Arbeiten in der St. Maria del Fiore (dem Dom) und Festungsingenieur von Florenz. Er erbaute den Glockenthurm, dessen Marmorreliefs nach seinen Entwürfen ausgeführt wurden.

Giottino, nach Vasari, geb. um 1324, † 1367. Als ein sicheres Werk von ihm gelten die Fresken in der St. Silvester-Kapelle von St. Croce (Florenz).

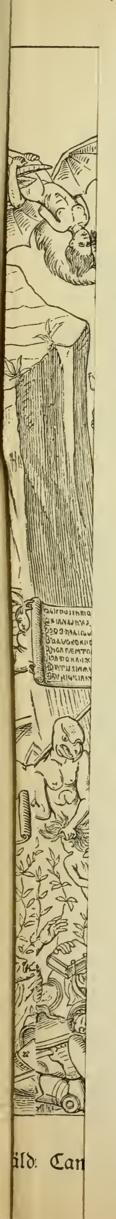
Giovanni da Milano, geb. um 1300 in Mailand, † daselbst (?), bildete sich aus bei Taddeo Gaddi in Florenz, der ihm auf dem Todtenbett seinen Sohn Agnolo empfahl. In seinen Typen mehr sienesisch als florentinisch. Sein

Hauptwerk sind die Scenen aus dem Leben der Jungfrau und des Heilands in der Kapelle Rinuccini (St. Croce, Florenz).

Francesco da Volterra, Maler des XIV. Jahrhunderts, Schüler Giottinos, malte um 1372 in Pisa, wahrscheinlich die Geschichte des Hiob im Campo Santo.

Zu den bedeutendsten giottesken Meistern zählt ferner Spinello Aretino, geb. 1332, † 1408 (1409?), Schüler Giottos, wie die meisten seiner Zeitgenossen, bedeutender in seinen Fresken als in seinen Tafelbildern. Um 1348 malte er in Arezzo eine Verkündigung und den Fall Lucifers. 1379 war er wieder in Florenz, wo er in St. Mignato Scenen aus dem Leben des h. Benedikt ausführte, Fresken von schöner Composition, großer Energie und scharf abgewogenen Verhälnissen (1387). Hierauf im Campo Santo von Pisa die Legende des heiligen Ephesus, voll Kraft und Kühnheit (1391). In der Folge zog er sich nach Arezzo zurück, wo er wahrscheinlich den Fall der Engel in der St. Maria degli Angeli vollendete. 1407 malte er im Rathhause von Siena den Krieg gegen Barbarossa, sein bestes hinterlassenes Werk, voll dekorativer Wirkung.







„Der Triumph des Todes." Wandgemälde im Campo santo zu Pisa.

III. Die Kunstrichtung des XIV. Jahrhunderts. Die Schule von Siena. Fra Angelico da Fiesole. Das Ausleben der mittelalterlichen Weltanschauung.



Die Kunstrichtung des XIV. Jahrhunderts. Die Schule von Siena. Fra Angelico da Fiesole. Das Ausleben der mittelalterlichen Weltanschauung.

Ueber ein Jahrhundert blieb Giotto, wie bereits erwähnt ward, der Gesetzgeber der italienischen Kunst.

Um zu begreifen, wie ein als solches stabilirtes Schul-System während einer sonst in jeder Beziehung stürmisch vorwärts strebenden Zeit sich so lange erhalten konnte, ist es nothwendig, das Künstlerleben des XIV. Jahrhunderts in seiner fortdauernden Abhängigkeit von dem mittelalterlichen Zunftwesen in's Auge zu fassen.

Weit entfernt durch Giotto gelockert zu werden, gewann letzteres vielmehr durch ihn neue Festigung.

In jedem Gliede der Malerzunft regte sich, seit Giotto's Name durch Stadt und Land erschollen war, ein erhöhtes Selbstgefühl.

„Sie betrachteten," so heißt es in einem Zeitbericht, „ihre Kunst als Bewahrerin eines geheimnißvollen

Schatzes, als Verwalterin eines priesterlichen Amtes."

Bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts waren die Maler mit anderen Gewerben zu einer Gilde vereinigt.

Um die Mitte des XIV. Jahrhunderts traten sie in Malergesellschaften zusammen, meist unter der Aegide des heiligen Lucas, als dem alt-evangelischen Schutzpatron ihres Standes. Die Mitglieder waren verpflichtet, besonderen Statuten und in denselben vorgeschriebenen Verpflichtungen nachzukommen, zu welchen unter Anderem auch feststehende Andachtsübungen zählten.

In den Statuten des „Malerbuches" der Stadt Siena aus dem Jahre 1355 liest man z. B. die folgenden, für den jene Epoche beherrschenden Geist bezeichnenden Worte: „Wir, die durch Gottes Gnade berufenen Offenbarer, welche den Unwissenden die wunderbaren Thaten des Glaubens zu verkündigen haben" u. s. w.

Es bedarf nach dem oben Gesagten wohl kaum noch eines besonderen Hinweises auf das Selbstgefühl einerseits, auf den hohen Begriff andererseits von der Aufgabe ihrer Kunst die schon aus diesen Einleitungsworten hervorgehen.

Eines der wichtigsten literarischen Denkmale der Zeit, zugleich eine der interessantesten Quellen zur Kenntniß des Künstlerlebens im XIV. Jahrhundert, ist uns erhalten in dem nach vierhundertjähriger Verschollenheit wieder an's Licht gezogenen „Trattato della Pittura"" (Traktat über die Malerei) Cennino Cenninis, einem Schüler Agnolo Gaddis.

„Gleichwie", so heißt es in jenem merkwürdigen, von dem 90jährigen Greise in dem Gefängniß delle Stinche zu Florenz verfaßten Schriftstück „gleichwie diejenigen eine gute That thun, die zum Wohle Aller, die des Griechischen nicht mächtig sind, griechische Schriftsteller in's Lateinische übersetzen, so that Giotto, indem er die Kunst aus einer unbekannten und unverständlichen in eine schöne und anmuthige Form übertrug, in eine Form, die Jedem, der gesunde Sinne hat, zugänglich ist."

Nach einer allgemeinen Betrachtung über die Weltschöpfung führt der Autor, in dem sein Zeitalter charakterisirenden, zwischen dem Naiven und dem Pomphaften hin- und herschwankenden Style fort: „Nachdem er alle Thiere und Lebensmittel geschaffen, schuf Gott den Menschen nach seinem Bilde und verlieh ihm jede Kraft und Tugend (ogni virtù)."

„Nach dem ersten Fehltritt beschloß Adam, der als Wurzel, als Uranfang, als Vater des Menschengeschlechts in so vollkommener Weise von Gott ausgestattet war, mit Hülfe der ihm verliehenen Kräfte sich seinen Lebensunterhalt zu schaffen. So begann er zu schaufeln, und Eva zu spinnen. In der Folge entstanden viele nützliche Künste und Erfindungen, die sich auf's Mannigfachste von einander unterschieden.

Es war und es ist die eine vornehmer als die andere; die würdigste oder die vornehmste ist die Wissenschaft.

Ihr am nächsten steht eine Kunst, die in der Wissenschaft ihren Ursprung hat, aber mit den Händen in's Werk gesetzt werden muß.

Diese Kunst heißt die Malerei.

Wer sie ausübt, muß eine lebhafte Phantasie besitzen und eine geschickte Hand, nicht gesehene Dinge muß er erfinden und Dinge, die nicht wirklich sind, muß er hinstellen, als wären sie.

Mit Recht darf man diese Kunst als die zweite, d. h. als die erste Stufe nach der Wissenschaft behauptend ansehen."

Nachdem unser Autor, wie zuvor die Wissenschaft, so nur die Poesie mit der Malerei verglichen hat, geht er zu seinem eigentlichen Gegenstand über, auf die einzige richtige und nützliche Methode des Unterrichts in dieser Kunst. Zuvor aber unterläßt er nicht „den allmächtigen Gott, den Vater, den Sohn, den heiligen Geist, die wonnevolle Fürsprecherin aller Sünder, die Jungfrau Maria, den heiligen Lukas, als den Ersten unter den christlichen Malern", zum Beistand bei einem so ernsten und wichtigen Unternehmen anzurufen. Darauf entwickelt er die Grundregeln, an welche die Kunst und das Kunstleben gebunden sein sollen.

Er, der die Kunst zwölf Jahre lang bei Agnolo Gaddi erlernte, dem Florentinischen Meister, der sich rühmen durfte den großen Giotto seinen Taufvater zu nennen — er legt den Kunstjüngern an's Herz: „Die Regeln, die sie befolgen sollen, seien eben dieselben, nach denen sich jene Großen, vor Allem auch Giotto, der ihrer aller Vater sei, gebildet haben.

Unter den für die Erziehung des Künstlers wichtigen Einflüssen hebt er die Einsamkeit hervor. „Poi te ne na sempre soletto", sagt er ausdrücklich (d. h. bleib' oft mit dir allein), „oder verweile in Gesellschaft derjenigen, die deine Geschäfte theilen."

„Wisse," heißt es ferner in Bezug auf die würdigsten und anmuthigsten Gegenstände, an deren Darstellung der Künstler sich zu halten habe: „wisse, daß es weit schwieriger ist und mehr Kunst erheischt, die Bildnisse schöner Jungfrauen anzufertigen, welche zarter sind und auch zartere Hände haben als die Männer. Vor Allem aber hüte dich vor den Alten."

Für uns von besonderem Interesse, weil am schärfsten die Kunstauffassung seiner Zeit bezeichnend, sind die Bedingungen, an die unser Autor den ganzen Bildungsgang des Kunstjüngers knüpft.

Ein Jahr soll der Schüler vorbereitend zeichnen, dann in die Werkstatt eintreten, daselbst zuerst 6 Jahre mit untergeordneten Aufgaben, dem Farbenreiben 2c. zubringen, dann noch ebenso lange mit Zeichnen und Malen.

„Lebst Du an einem Ort, wo viele und große Künstler sich aufhalten, um so besser für Dich. Zu Deinem Wohle rathe ich Dir: Immer halte Dich nur an den Besten und an den, welcher den größten Ruf hat. Wenn Du Dich unabläßig, Tag für Tag, nach einem solchen bildest, so wäre es wider die Natur, wenn nicht Etwas von seinem Geist auf Dich überginge.

Wenn Du dagegen heute diesem, morgen jenem Meister nachläufst, so wirst Du Dir weder des Einen, noch des Andern Manier aneignen, und ein bloßer Schmarotzer bleiben. Wenn Du dagegen hartnäckig einem Einzigen nachfolgst, so müßtest Du ein gar grobes Gehirn besitzen, um nicht aus solchem Studium Nutzen zu ziehen. Endlich wirst Du auf diesem Wege, sofern die Natur Dir nur einen Funken Phantasie verliehen, zuletzt eine eigene

Manier gewinnen, und diese wird gewiß eine gute sein, denn Deine Hand, einmal gewohnt Blumen zu pflücken, wird sich nicht mehr dazu verstehen, statt jener Dornen zu pflücken."

Wenn das fortbestehende Zunftwesen, als dessen Beleg, so zu sagen, wir die Betrachtungen des Cennino Cennini anführten, einerseits dazu beitrug, untergeordneten und mittelmäßigen Talenten mehr Spielraum zu lassen, als dem Fortschritt der künstlerischen Entwickelung förderlich war, so förderte eben das Zunftwesen durch den Geist, der es seit Giotto durchdrang, andererseits auch unendlich die Vertiefung des Begriffes von der Kunst überhaupt und ihren Zwecken.

Auch hinderte der massenhafte handwerksmäßige Betrieb geringerer Kräfte die bedeutenden Talente nicht mehr, aus der Masse hervorzutreten, ihr neue Bahnen zu eröffnen, wie er sie einst gehindert hatte, als die Kunst noch im Banne des Byzantinismus ihre trägen Tage hinschleppte.

Von Orcagna, dem bedeutendsten Giottesken Künstler aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts kann zwar nicht gesagt werden, daß er der Kunst neue Gebiete erschloß, wohl aber, daß er in dem einmal von Giotto gezogenen Kreise die tiefsten und mächtigsten Klänge angeschlagen.

Das Geburtsjahr Andrea Arcagnolos (wie er zu seinen Lebzeiten genannt ward, woraus später durch Verstümmelung der Name Orcagna entstand) konnte bis jetzt nicht festgestellt werden. Er war wie die meisten hervorragenden Künstler seiner Zeit Architekt, Bildhauer und Maler in einer Person.

Heute noch stehen in Florenz als gewaltiges Zeugniß dieser dreifachen Meisterschaft da: die herrlichen Bogenhallen der Loggia dei Lanzi auf der Piazza della Signoria, das marmorne Tabernakel in der Kirche Orsanmichele, eines der edelsten und vollkommensten Skulpturwerke der italienischen Renaissance überhaupt, endlich die Schaaren der Seligen, die in dem Paradies der Kapelle Strozzi in der Maria Novella uns Orcagna zeigen als Prototyp jener vollendeten Grazien- und Linienschönheit, die wir heute kurzweg als „Reffaelesk“ zu bezeichnen pflegen.

Dasjenige seiner Fresko-Gemälde, das früher für den größten Ruhm Orcagnas galt, der Triumph des Todes in Pisa, wird von der neueren Kunstforschung seinem ihm congenialen Nebenbuhler, Ambrogio Lorenzetti aus Siena, zugeschrieben.

Als eine der bedeutsamsten, weil die Zeit und ihre Richtung in fast unvergleichlicher Anschaulichkeit, Genialität und Kraftentfaltung widerspiegelnde Schöpfung des XIV. Jahrhunderts mag die Schilderung jener Fresken aus dem Campo Santo zu Pisa immerhin hier ihren Raum finden.

Wie bekannt, wurden diese dem italienischen Volk in zwiefachem Sinne geheiligten Räume während des XII. Jahrhunderts von heimkehrenden Kreuzfahrern mit Erde aus dem gelobten Lande angefüllt; der Innenraum des ovalen Vierecks, welches der mächtige Gesammtbau bildet, zur Begräbnißstätte derjenigen Bürger der Republik ausersehen, die sich durch Kunst, Wissenschaft oder kriegerischen Ruhm ausgezeichnet hatten.

In Folge jenes leidenschaftlichen Hanges der Zeit,

irgend bedeutende Bauten und Hallen mit malerischem Schmuck auszustatten, gestaltete sich das Campo Santo von Pisa zu einer der bedeutendsten Hochschulen der italienischen Malerei des XIV. und XV. Jahrhunderts.

Bei dem ersten Blick auf den ungeheuren Raum, den dieser Fresken-Cyclus einnimmt, den 2 Jahrhunderte später noch Michel Angelo „für eine der vollkommensten Schöpfungen der Kunst, ja des menschlichen Geistes überhaupt" erklärte, — erwartet uns dem Anschein nach eine nichts weniger als düster gefärbte Scene.

Von niederflatternden Amoretten umringt, sehen wir eine Gesellschaft von Rittern und Edelfrauen unter fruchtbeladenen Orangenbäumen um einen Troubadour und eine Harfenspielerin gruppirt.

Eine der Frauen — sie scheint über die Lautenspielerin hinweg vertraulich zu einer Anderen zu reden — ist von so sinnbestrickendem Liebreiz, daß einer der Ritter bei ihrem Anblick vor Liebesverlangen schier zu vergehen scheint.

Aber dort — auf Armeslänge von dem stutzerartig geputzten Ritter und der reizenden Frau an seiner Seite saust welch ein grausiges Gespenst heran! — ein furienartiges Weib, von einem schwarzen Drahtnetz besponnen. Wie eine Löwenmähne flattert ihr langes Haar um die hageren Züge. Unter den weit ausgespannten, fledermausartigen Flügeln schwingt sie eine Sichel in der krallenbewaffneten Faust. So naht sie sich der lustigen Gesellschaft im Orangenhain. Diese aber sieht und hört nichts von dem unheimlichen Gast. Die Lautenspielerin berührt eben mit rosigen Fingern die Saiten; lächelnd senkt sie den

Kopf auf das Instrument herab, als lauschte sie selbst mit Entzücken den Tönen, die ihre Hand ihm entlockt.

Und doch ist das grause Weib im Drahtgewand ihnen so nah — noch ein Moment und die niederschnellende Sense hat sie ereilt.

An derselben Stätte, wo eben noch die Füße der schönen Frauen über den blumigen Rasen schwebten, wird ekler Leichengeruch die Luft erfüllen.

Da ist es schon — einem Vampyr gleich öffnet es den rachenartigen Mund! und immer nur scheint es auf diejenigen zu lauern, die am weitesten davon entfernt sind, seine Nähe zu ahnen.

Wie hier die Genießenden, so haben in einer zweiten Gruppe die Darbenden, die vom Tode Vergessenen sich zu einander gesellt.

Der Eine von ihnen streckt die knöchernen Armstumpen, an denen beide Hände fehlen, flehend nach dem Tode aus.

Sein Gesicht ist mit schlimmeren Spuren, als mit denen der Qual — mit den Spuren der Gemeinheit und Schlechtigkeit gezeichnet. — Ihm zur Seite winden sich ein paar Geschöpfe am Boden fort, die noch elender anzuschauen sind. Ihre Körper bestehen aus einem Gemenge von Gliedern, die ein sinnloser Zufall zusammengewürfelt zu haben scheint. Dem letzten von ihnen, der dem vorbeisausenden Tode am nächsten steht, fährt ein blödes Lachen um den Mund. In der Angst, nicht gehört zu werden, streckt er dem weiterstürmenden Tode in seinen verstümmelten Armen eine Bittschrift zu:

„Da che prosperitate ci ha lasciati
O morte — medicina d'ogni male
Deh! vieni a darne ormai l'ultima cena."

(Da uns das Glück verlassen, so reich' — o Tod — Heilmittel jedes Uebels — uns die letzte Mahlzeit!)

Aber der Tod achtet ihrer nicht! — Sein Weg führt in den Orangenhain über einen Haufen schon von der Sichel Getroffener: Männer und Weiber: Weiber mit blühenden Gesichtern, Männer in der Kraft des Lebens, die neben jener Gruppe der jammernden Bettler und Krüppel, die Abzeichen genossener Ehren, goldene Ketten, päpstliche Tiaren, Kaiserkronen auf den halb verwesten Köpfen tragen.

Durch einen Felsen von dem modernden Leichenhaufen getrennt, sprengt eine Kavalkade, wie die vorigen Ritter und Edelfrauen, durch den Wald.

Plötzlich sieht die vorausjagende Hunde-Meute sich schnuppernd um. Die Pferde straucheln und bäumen sich zurück.

Drei offene Särge versperren ihnen den Weg. In jedem der Särge liegt ein Leichnam in mehr oder minder vorgeschrittener Verwesung begriffen.

In dem ersten Sarge — der der innehaltenden Gesellschaft am nächsten — ist der Prozeß der Verwesung noch im Werden begriffen. Das Gesicht zeigt noch menschliche Formen und Züge. Aber über den Rand des Sarges ringelt sich eine Schlange und zischt die Reiter an; den ekelhaft gedunsenen Leib bedeckt ein Heer von Würmern.

An der zweiten Gestalt haftet noch das Gewand; aber der Kopf zeigt schon die entblößte Kinnlade, die leeren

Augenhöhlen: Es ist kein Gesicht mehr und ist noch kein Gerippe. Die wahre Werkstatt der Verwesung, ist sie fast furchtbarer anzusehen, als das ganz von Fleisch entblößte Knochengerüst, das in dem letzten Sarge liegt — wo dem Tode nur noch sein eigenes Symbol zu zerstören übrig bleibt.

Es ist, wie schon diese flüchtigen Züge uns vergegenwärtigen, ein gewaltiges Gedicht in Farben, das hier zur Darstellung gebracht ward.

Auf gleicher Höhe mit der Kraft des Gedankens steht die technische Ausführung, die Fülle und Mannigfaltigkeit der Anordnung, die wohl abgewogene Vertheilung der Gruppen im Raum, die energische Hervorhebung der wesentlichen Momente, die maßvolle Behandlung des Nebensächlichen.

Ob nun, wie oben erwähnt, Ambrogio Lorenzetti, ob trotz der Zweifel moderner Kunstkritiker dennoch Orcagna der Autor des eben genannten Werkes ist, so viel ist gewiß: Was andere ihm verwandte Meister wie Spinello Aretino in seiner dramatisirenden Richtung, Pietro Laurati dagegen in seiner schwärmerischen Gemüthsweichheit erreichten, das geht über Orcagnas mächtigen Schwung, über sein Pathos einerseits, über die Grazie und Anmuth seiner Gestalten andererseits nicht hinaus.

Wir lassen es somit bei der Hervorhebung der hier erwähnten bezeichnendsten Typen aus der Schule von Florenz bewenden und fassen zunächst ihre Rivalin, die von Siena, in's Auge, welche letztere bereits mit Duccio di Buoninsegna, einem Zeitgenossen Giotto's, eigene Bahnen zu verfolgen begann.

Von einer schwärmerisch religiösen Richtung ausgehend, machten die Sienesen das Gemüthsleben, und dessen in der Malerei nothwendig nur andeutungsweise zur Geltung gelangenden Bezüge nach Außen, zu dem wesentlichsten Motiv ihrer Darstellungen.

Mit ihrer passiven, Alles, was an Leidenschaft und Affekt streift, ausschließenden Richtung stand daher die Schule von Siena gleichsam als die Maria der geschäftigen Martha der Florentinischen Kunst gegenüber.

Wie in ihrem geistigen Gehalt, so unterschied die Schule von Siena sich auch in Bezug auf die Technik wesentlich von der Florentinischen.

Der großartigeren Richtung der Florentiner gemäß, stand bei ihnen das Technische überhaupt auf zweiter Linie. Die Behandlung desselben war energisch, breit, allem Kleinlichen fern, das Wesentliche betonend, über das Nebensächliche flüchtig hinweggehend.

Die Sienesen dagegen werden in Folge des engen Darstellungskreises, in dem sie sich bewegen, nothwendig zu dem Gegentheil hingetrieben.

Wer nicht die Kraft besaß, in diese passiven, jeder Art dramatischer Behandlung sich entziehenden Gegenstände eine so wahre und ergreifende Gemüthsfülle zu drängen, daß der Beschauer, von dieser angezogen und gesättigt, nichts mehr verlangt — wer diese Tiefe nicht besaß, der warf sich eben auf das Außenwerk. Dieses bildete sich denn auch in der Sienesischen Schule bald zur subtilsten Eleganz und Feinheit aus; führte aber die größere Masse der Künstler bald dahin, das rein Aeußerliche als Haupt-

sache, und den geistigen Gehalt, die eigentliche Dichtung, als Nebensache zu betrachten.

Den verschiedenen Grundlagen entspricht denn auch der ganz verschiedene Entwickelungsgang der beiden Schulen. Während die Florentinische Schule aus dem gesunden Lebenskeim, den sie in sich trug, in raschem Wachsthum zu dem großartigen Naturalismus des 15. Jahrhunderts vorschritt, sank die Schule von Siena nach einer kurzen Blüthezeit, welcher es allerdings an den herrlichsten Erscheinungen nicht fehlte, in sich selbst zusammen.

Ihr unsterbliches Verdienst aber bleibt: die Vorstufe zu derjenigen Auffassung und Kunstübung gebildet zu haben, aus welcher später Rafaels Lehrer Perugino hervorging. Fand Perugino doch, oder sagen wir: fand die Schule von Perugia doch in Siena alle diejenigen Elemente vor, aus welchen der den Sienesen verwandte, mehr für lyrische Weichheit, als fürs Dramatisch-Pathetische empfängliche Geist der Schule von Umbrien die Nahrung zog, deren sie zur Ausgestaltung ihrer Eigenart bedurfte.

Wie Giotto, so verdient auch Duccio di Buoninsegna unter die „Patriarchen" der italienischen Kunst gezählt zu werden.

Was Duccio's Styl betrifft, so steht er zwar seinem großen Zeitgenossen an jener eigenartig schöpferischen Kraft, die in Giotto's Werken den Beschauer überrascht und überwältigt, bei Weitem nach.

Sein Verdienst ist mehr dem des Cimabue verwandt. Was jener der Florentinischen Schule im weiteren, im

engeren Sinne seinem großen Schüler Giotto bedeutete, das bedeutet Duccio di Buoninsegna der Schule von Siena.

Wie Cimabue, so beschränkt auch Duccio sich noch wesentlich auf die Belebung und Verschönerung der alten, gewissermaßen auch ihm noch „sanktionirten" byzantinischen Typen.

Auch in seinen äußerlichen Triumphen, die zu den glänzendsten der Zeit gehörten, glich sein Schicksal dem des Cimabue.

Wie Cimabues berühmte Madonna in der Santa Maria Novella zu Florenz, so wurde Duccios „Madonna in Trono" im Jahre 1308 unter Betheiligung der ganzen Bevölkerung in feierlichster Prozession in den Dom getragen, wo sie heute noch ihren Platz hat.

Diese thronende „Madonna des Duccio" ist nicht nur für den Styl des Meisters bezeichnend — sie charakterisirt zugleich in ihren anmuthigen Formen, in der sanften, ruhigen Linienführung die Richtung, die in der Folgezeit die Schule — zwar nicht ohne einige glänzende Ausnahmen — zu verfolgen bestimmt ist.

Derjenige Meister, in welchem nächst Duccio di Buoninsegna die Prinzipien der Schule von Siena am entschiedensten ausgeprägt sind, ist Simone Martino, der berühmte Darsteller schöner Frauenbildung und der größte Portraitist seiner Zeit.

„Petrarca," so äußert sich in seinen Schriften ein moderner Kritiker im Hinblick auf die von Simone angefertigten Bildnisse Petracas und Lauras, „hat in 200 Sonetten Lauras Schönheit besungen, und, um ihr seine Anbetung zu beweisen, erhebt er sie ins Paradies. „Si-

mone" dagegen giebt ihre Reize der Erde wieder, indem er sie in ihrem Bildniß fixirt, um jedes menschliche Auge, dessen Blick darauf fällt, von ihrer Schönheit zu überzeugen."

Was seinen eben genannten Zeitgenossen Petrarca betrifft, so blieb er dem Freunde die ihm von Simone dargebrachte Huldigung nicht schuldig. „Ich habe," sagt er in einem seiner Briefe, „zwei große Künstler gekannt, von denen Keiner dem Andern an Größe nachsteht. Giotto aus Florenz, dessen Ruf die Welt erfüllt, und seinen Nebenbuhler Simone von Siena."

Im Gegensatz zu Giottos herber Kraft, liegt in Simones Gestalten eine eigenthümliche Grazie und Weichheit.

Sie sind leicht zu erkennen an ihren ovalen, meist blonden, lockigen Köpfen mit dunklen Augen und fein geschnittenen Lippen, an ihren langen, schmalen, schön gezeichneten Händen und prachtvollen Gewändern, in welchen er vorzugsweise Goldguirlanden von der subtilsten Ausführung auf weißem, atlasartigem Grunde anzubringen liebte; in Folge dieser liebenswürdig sanften Formenbildung er schon von seinen Zeitgenossen als die „Lyra" (Harfe) der Schule von Siena bezeichnet wurde.

Einen grellen Gegensatz zu Simones weicher, echt Sienesischer, oft an Empfindsamkeit grenzenden Weise, bildete gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts Ambrogio Lorenzetti.

Ueber die Persönlichkeit dieses großen Meisters und über seine Lebensschicksale weiß man bisher nur wenig.

Weder sein Geburtsjahr, noch seine Lebensdauer ist bekannt.

Alles was man an Gewißheit anführen kann, ist die Thatsache, daß die Chronik von Siena seit dem Jahre 1348 weder von ihm, noch auch von seinem ebenfalls berühmten Bruder Pietro mehr berichtet, und man in Folge dessen annimmt, daß beide Brüder mit zu den zahllosen Opfern der furchtbaren Pest gehören, die Boccaccio uns in der Einleitung zu seinem Dekamerone schildert. Die erste Nachricht, die in den Annalen der Zeitgeschichte über Ambrogio Lorenzetti verzeichnet ist, datirt aus dem Jahre 1348.

Dieselbe bezieht sich auf einen Fresken-Cyclus in San Franzesko, der heute nur noch in der Schilderung existirt, die Ghiberti, der berühmte Florentinische Bildgießer, in der Geschichte seiner Vaterstadt davon entwirft, und die wir der naiven Lebhaftigkeit der Schilderuug wegen hier wiedergeben.

„Ambrogio Lorenzetti's umfangreiche und ganz vortrefflich ausgeführte Historie im Kloster der Minoriten-Brüder," so heißt es in dem genannten Werke, „füllt die ganze Wand eines Kreuzganges. Hier sieht man, wie ein Jüngling den Entschluß faßt, Mönch zu werden, wie er ihn ausführt und vom Oberen die Kutte empfängt, nun als Mönch mit anderen Brüdern zusammen, voll größter Inbrunst von demselben die Gunst erfleht, nach Asien gehen zu dürfen, um den Sarazenen den Christenglauben zu verkündigen.

Sie gehen und kommen zum Sultan. Wie sie aber zu predigen beginnen, werden sie ergriffen und vor diesen geführt, und er befiehlt sofort, sie an eine Säule zu binden und zu stäupen, was alsbald durch zwei Henker ausgeführt wird. Hier ist dargestellt, wie die beiden ersten ihre Tracht

gegeben haben und mit den Ruthen in der Hand, nassen Haares und schweißtriefend ausruhen und zwei Andern das Schergenamt überlassen; sie sind so erschöpft und athemlos, daß man die Darstellungskunst des Meisters bewundern muß. Daneben sieht man das Volk, wie es die Augen auf die nackten Mönche gerichtet hat. Da sitzt auch der Sultan nach maurischer Art; so mannigfaltig ist der Habitus, so verschieden die Kostüme, daß man meint, die Figuren leben. Nun fällt der Sultan den Spruch, die Brüder an einen Baum zu hängen. Da ist gemalt, wie sie wirklich einer nach dem andern aufgeknüpft werden, und das ganze Volk die Gehenkten reden und predigen hört, bis befohlen wird, sie zu enthaupten.

Hier sieht man, wie dieses geschieht, vor einem großen Haufen Zuschauer zu Fuß und zu Roß; da ist der Nachrichter mit zahlreicher militairischer Eskorte, sowie Männer und Frauen zur Stelle, und wie die drei Brüder enthauptet sind, begiebt sich ein düsteres Unwetter mit Hagelschlag, Blitz, Donner und Erdbeben, derart gemalt, daß Himmel und Erde zu zittern scheinen. Alle suchen Obdach mit Entsetzen; man sieht Männer und Weiber die Kleider über den Kopf ziehen und die Krieger ihre Schilde über sich decken, auf welche der Hagel, von wunderbarem Sturm gepeitscht, dichter und dichter niederrauscht; da biegen sich die Bäume zu Boden oder knicken um, und männiglich denkt auf Flucht und eilt davon. Der Henker fällt unters Pferd — und kommt so um, und dadurch wird nun viel Volks zur Taufe bewogen. Mir aber scheint die Malerei das Wunder."

Dasjenige Werk Ambrogio Lorenzettis, in welchem seine, den Florentinern verwandte Richtung sich am entschiedensten und kraftvollsten ausprägt, ist der Cyklus von Freskobildern im Palazzo publico zu Siena: allegorische Darstellungen des guten und des bösen Regiments. —

In keinem seiner anderen Werke zeigt sich Ambrogio Lorenzetti so wie hier, als der von Dante's Philosophie beeinflußte Dichter und Denker, sowohl in Bezug auf den tiefsinnigen Gedankengang, als auf die logische, scharfe Durchführung desselben.

In drei großen Abtheilungen stellt Ambrogio Lorenzetti hier „die Segnungen der guten und die Folgen der Miß-Regierung" dar.

Die erste Figur in dem „Buon Reggimento" (dem guten Regiment) ist die „Sapienza" (die Weisheit).

Sie hält in der Linken eine Waage, die sie einer zweiten allegorischen Figur, der „Giustizia" (Gerechtigkeit), hinabreicht, welche letztere ihre Richtung bestimmt. Auf der Waage steht ein Engel, der mit der linken Hand ein Schwert schwingt, um einen vor ihm Stehenden zu enthaupten, mit der Rechten, einem Zweiten, Jenem gegenüber, eine Krone aufsetzt. Ueber der Gruppe liest man die Inschrift: „Distributiva".

Die durch ihre Schönheit hervorragendste Gestalt dieser Gruppe ist die „Giustizia". Auf einem Thronsessel sitzend, erhebt sich über der Justizia die Concordia. Eine weiße und eine rothe Schnur, welche von der Waage ausgehen, werden von der Concordia einer riesenhaften Figur dargereicht, welche die Inschrift „Reggimento di Siena" trägt. Die vier Buchstaben C. S. C. V. sind ein Hinweis

auf das Motto der Commune: „Commune Senarum civitatis virginis“ („Die Commune von Siena, die Stadt der Jungfrau“). Von Alters her galt die heilige Jungfrau als die Schutzpatronin der Stadt Siena.

Die Idee, die der Künstler in diesen Allegorien zur Darstellung bringen wollte, war mithin, wie aus den oben citirten Details hervorgeht: daß die Weisheit, die Gerechtigkeit und die Eintracht in der Republik von Siena das Szepter führen.

Es würde uns zu weit führen, all den Details des auch an Umfang riesigen Werkes nachzugehen.

Es ist wie das letzthin besprochene Werk Orcagnas, wie die meisten hervorragenden Schöpfungen der gleichzeitigen Florentinischen Kunst, ein in drastisch ergreifender Form gefaßtes Lehrgedicht Dantesken Styles, in welchem man keinen überflüssigen Zug, keine Spur willkürlichen Phantasiespieles gewahrt, dessen Inhalt und fein verwobene Wechselbezüge aber, wie die Göttliche Komödie, ihr Vorbild, selbst eines Kommentars bedarf, um dem Laien verständlich zu sein.

Wie aus eben angeführter Schilderung hervorgeht, steht Lorenzetti, wir erwähnten dessen bereits, mit jenem großen dramatischen Zuge, der alle seine Schöpfungen charakterisiert — durchaus als eine Ausnahme-Erscheinung in der Schule von Siena da. Auch der große Ruf, dessen er genoß, brachte jene nicht von der einmal eingeschlagenen Bahn ab.

Vielmehr sehen wir dieselbe unabänderlich bis zur Starrheit bei den eigenen, einmal anerkannten Prinzipien verharren.

Ueberhaupt fehlte es damals der Stadt Siena nicht an eigenartig ausgeprägtem Leben. Eine der festesten Stützen der Ghibellinischen Partei, wetteiferte sie mit dem mächtigen Florenz um den Vorrang in der Politik, und zwar war der Haß gegen diesen Nachbarstaat einer der wesentlichsten Hebel zu ihrer Selbstständigkeit.

Auch durfte Siena sich, seit es die Duccio, Martino und Lorenzetti unter den Repräsentanten seiner Schule aufzuweisen hatte, trotz Florenz, eines bedeutenden Anhangs nach außen rühmen.

In Pisa z. B. entwickelte sich die Malerei, die es hier nie zu einem selbstständigen, originellen Gepräge brachte, ganz im Geiste des Duccio und seiner Schule, ebenso in Orvieto und in Fabriano, dessen bedeutendster und liebenswürdigster Meister, der seinem Zeitgenossen Fiesole so tief verwandte Gentile, ganz die Richtung vertritt, die in der Schule von Siena ihren ersten Aufschwung nahm.

Ja, selbst auf einen der bedeutendsten Florentinischen Meister, den Dominikaner-Mönch Angelico da Fiesole, haben die Prinzipien der Schule von Siena entschiedener und unmittelbarer eingewirkt, als die einheimische Florentinische Schule. —

Trotz mancher Giottesken Anklänge, die in Fiesole unbestreitbar sind, gehört er mit seiner mönchischen Gesinnung, seiner mystisch-schwärmerischen Gemüthsrichtung mehr nach Siena, als nach Florenz. Ein weiterer Grund, ihn in die Zahl der hier von uns besprochenen Meister einzurechnen, ist die Thatsache, daß Fra Angelico — dessen Lebensdauer in das Ausleben einer bereits ersterbenden

Kunstepoche und in den Beginn einer neuen kultur- und kunstgeschichtlichen Entwickelungsphase fiel — seiner ganzen Anlage nach durchaus mehr der ersteren, der mittelalterlichen Weltanschauung angehört.

„Die religiöse Kunst der Tre-Centisten, die in den Urbildern Cimabue's und Giotto's wurzelten, trieb in den Werken des Fra Giovanni da Fiesole ihre edelste und anmuthigste Blüthe. Giotto, der große Beginner" — sagt Crove diesbezüglich in seiner Geschichte der Kunst und Künstler Italiens — „erfüllte im gleichen Maaße alle Erfordernisse künstlerischen Fortschritts, Orcagna schmeidigt seine Strenge und Einfachheit durch Zartheit und Feingefühl, in Angelico gipfelt die mystische Poesie der Kunst."

Schon in frühester Jugend, als er noch dem wandernden Bettelorden angehörte, scheint Fra Angelico seine künstlerische Thätigkeit begonnen zu haben, denn als er im Jahre 1407 in den Dominikaner-Orden von Fiesole eintrat, trug man seinen Namen mit folgenden Worten in die Chronik des Klosters ein: Bruder Johannes ......, der ein hervorragender Maler ward und viele Tafeln und Wände mancher Orten geschmückt hat, nimmt das geistliche Gewand in unserm Kloster."

Ebenso einfach und harmonisch wie Fra Giovannis Charakter als Mensch und als Künstler war, ebenso einfach war sein Lebensgang.

Nachdem er in die Brüderschaft von St. Marco in Florenz eingetreten war, das durch ihn aus einem Kloster in eines der herrlichsten Kunstmuseen Italiens verwandelt

wurde, hat er dasselbe nur ein einziges Mal auf päpstlichen Befehl verlassen, um im Vatikan die Kapelle Nikolaus V. mit einem seiner herrlichsten Werke zu schmücken.

Dort in den stillen Räumen seines geliebten Klosters die Zellen ihm besonders nahe stehender Genossen mit den Gebilden seiner unerschöpflichen Phantasie zu schmücken, ohne sich durch die Sorgen oder Genüsse der Welt stören zu lassen, Jeden, der an den sanften Erscheinungen einer verklärten Welt, die er oft unter Thränen der Begeisterung ins Leben rief, — Freude fand, mit einem anmuthigen Erinnerungszeichen seiner Kunst zu entlassen, mit einem Wort: ganz der priesterlichen Auffassung von seinem Beruf zu leben — das war das einzige Streben, auf das sein Sinn gerichtet war.

Hier, in den schlichten Klostermauern von St. Marco, die durch zwei der edelsten und größten Mönchsgestalten Italiens eine besondere Weihe und eine historische Bedeutung gewonnen haben*), „hier begann er", wie Fra Antonio, sein Zeitgenosse, in seinem heute noch im Archiv von Fiesole aufbewahrten Tagebuch sich äußert, „in reicher Fülle die Blumen seiner Kunst, die er im Paradiese gepflückt zu haben schien, zu gestalten; sie blühen verstreut auf den Bergen Umbriens und Toscanas, am Strande des Arno und des Tiber; aber die meisten und schönsten, die seiner Hand entsprossen, gehören den anmuthigen Auen von Fiesole an . . . . . Inmitten einer Zeit voll Verworfenheit, heidnischer Irrthümer, schändlicher Politik, voller Zerwürfnisse, Abfall und Unheil schloß sich seine

*) Fra Angelico und Fra Savonerola.

himmlische Seele in eine ideale göttliche Welt ein, erzeugte sich zur Genossenschaft ein Geschlecht von Helden und Heiligen, mit denen er betete und weinte, um sich von der Bosheit der Welt und der Menschheit zu befreien."

Wenn wir uns nach diesem Ueberblick der beiden Hauptschulen des XIV. Jahrhunderts wiederum dem öffentlichen Leben Italiens und den allgemeinen sozialen Verhältnissen zuwenden, so stellt sich ein Bild dar, das in seinen wesentlichsten Elementen durchaus dem nicht mehr entspricht, das wir von dem Beginn des Jahrhunderts entwarfen.

Das Städteleben, dessen republikanische Bestrebungen einen der charakteristischen Züge jenes Gemäldes bildete, erlitt eine völlige Umwandlung.

Die unablässigen Reibungen der Parteien hatten in den Bürgern die Sehnsucht nach Wiederherstellung ruhigerer Verhältnisse erregt; ja, mehrere der Städte dahin getrieben, sich einen tapferen und geachteten Signore von den aus ihren Burgen in die Städte übergesiedelten Adelsfamilien zum Haupt zu erwählen. Die Begrenzung ihrer Herrschaft und die Dauer derselben wurden Anfangs kontraktlich festgestellt; aber bald wußten die Signoris sich einen Anhang zu schaffen und sich zu erblichen Herren zu machen.

So entstanden die italienischen Tyrannenherrschaften des XIV. Jahrhunderts, deren viele wesentlich in die politische Gestaltung der Verhältnisse eingriffen.

Vor allem bildeten sie die mächtigste Stütze jener zuerst von den Gelehrten ausgehenden Initiative, die dem

Papstthum und seinen Uebergriffen Widerstand zu bieten begann, jener Initiative, die, auf Dante und den von ihm zuerst ausgesprochenen Ideen fußend, die weltliche Gewalt der Kirche verwarf, dem Papst die Schlüsselgewalt absprach, sich überhaupt gegen seine Oberherrschaft auflehnte, „da nur Gott binde und löse und nur Christus das Oberhaupt der Kirche sei."

Bei allen Fehlern und Uebergriffen, deren sie sich schuldig gemacht, ja durch die sie ihren Namen, oft von Blut triefend, in die Geschichte ihrer Zeit einprägten, bleibt Vielen unter den bald zufällig, bald durch Gewalt zur Herrschaft gelangten Emporkömmlingen der Ruhm: jene schon erwähnte heilsame Strömung befördert zu haben, die dem Oberhaupt der Kirche die Allmacht absprach, die ebenso unverhohlen gegen die Verderbtheit der längst den Lehren ihrer frommen Stifter entfremdeten Klosterbrüder zu Felde zog.

Denn die Zeit war ihrer Auflösung nahe, die ein moderner Historiker mit ihrer einst die Welt beherrschenden Tendenz von der Unfehlbarkeit des Papstes und der Allgewalt der Kirche als den „tiefsinnig mystischen Traum eines Zeitalters gewaltthätiger Noth" bezeichnet, „wo die Menschheit, von der Erkenntniß noch nicht innerlich entzweit, das ewige Prinzip des Guten in Einer Persönlichkeit vor Augen haben wollte, die tröstlich sichtbar und eingreifend bleibe."

Zugleich entstand durch die Mehrung der Fürstenhöfe (denn zu solchen — und zwar mitunter im großartigsten Maßstabe — bildeten sich jene Tyrannenherrschaften aus) eine Annäherung an das nordische Ritterwesen.

Die bisher bestehenden Gegensätze glichen sich mehr oder weniger aus, ja, letzteres, das Ritterwesen feierte jetzt, da es im übrigen Abendlande bereits seine eigentliche Lebenskraft eingebüßt hatte, in Italien eine Art Nachblüthe, wenigstens in dem äußeren Ceremoniell, den ritterlichen Kostümen und den Turnieren rc., durch welche die aufsteigenden Tyrannenfamilien ihre Höfe mit Glanz und Ansehen zu umgeben suchten. Der Verschmelzung der Wissenschaft mit der des Nordens erwähnten wir bereits (siehe Cicerone Kap. II. Aufschwung rc.), ebenso der Ausbildung der Sprache.

Der erste Schritt, den Zusammenhang mit dem Alterthume vermittelst der eigenen modernen Landessprache im italienischen Volke wiederherzustellen, war, wie schon erwähnt, von Dante ausgegangen, dessen Gedicht ja aus einer fortwährenden Verschmelzung antiker und christlicher Elemente besteht. In noch weit ausschließlicherem Sinne trachtete Petrarca in seinen Dichtungen nach Wiederbelebung der Antike. Auch er wählte aus derselben das Vorbild, nach dem er sich bildete.

Was Virgil für Dante, war Cicero für Petrarca. In seinen Dichtungen begnügt Petrarca sich nicht, wie Dante, seine Helden theils aus dem Alterthum und theils aus seinen Zeitgenossen herauszugreifen.

„Das antike Italien" ist seine eigentliche Heimath, er setzt unzählige Male die alten Schriftsteller, die alten Sitten, als die eigentlich „einheimischen", als die „unsern" den christlichen entgegen; in seinen Triumphen kommt unter vielen antiken Helden selten irgend eine Gestalt der christlichen Geschichte vor.

Hatte Dante in seiner göttlichen Komödie die Gestalten aus der Mythologie noch wesentlich in die Unterwelt verwiesen, hatte Petrarca sich ausschließlich im eigentlichen Gebiete der Mythe bewegt, so tritt in Boccaccio schon ein wirres Durcheinanderwerfen christlicher und antiker Elemente ein.

Seinem heiligen Pamphilus läßt er während der Messe die Venus erscheinen.

In einem anderen seiner Romane wird der Papst als der Oberpriester der Juno dargestellt. Die Götter sind durchweg „Santi“ (Heilige); die Hände der Venus nennt er „santi mani“ (Heilige Hände). Christus ist ein Sohn des Zeus, die Nonnen sind Priesterinnen der Diana und so fort.

Unter den Epigonen nach Boccaccio bildete sich die Liebhaberei, antike und christliche Stoffe durcheinander zu mengen, erst recht zur Manie aus.

Der Dichter Sannazaro verflicht Verse Virgils in den Gesang der Hirten an der Krippe; ein anderer, Battista Mantovano, läßt heidnische Götter in alttestamentlichen Szenen auftreten. Während der Engel Gabriel die Jungfrau Maria grüßt, ist ihm Merkur vom Karmel her nachgeschlichen und lauscht nun an der Pforte; dann berichtet er das Gehörte den versammelten Göttern, und bewegt sie damit zu den äußersten Entschlüssen.

Ein tiefgreifender Uebelstand, welcher sich sowohl in der Literatur als im geselligen Leben geltend machte, und mit der Wiederbelebung der antiken Literatur im engen Zusammenhang stand, war die Frivolität, welche schon in Boccaccios Novellen ihren Höhepunkt erreichte.

Eben weil Boccaccio die Gabe besaß, durch seine Beredtsamkeit und die Drastik seiner Sprache in dem Leser oder Zuhörer die Illusion bis zum höchsten Grade zu steigern, und weil es ihm andrerseits durchaus nicht an Schönheitsgefühl mangelte, übte er auf den Geschmack seiner Zeitgenossen eine um so tiefer greifende Wirkung aus.

Welch ein feinfühlender Beurtheiler der Schönheit er war, geht z. B. aus der Schilderung einer Dame in seinem Roman „Amela“ hervor.

„Den Umriß des Hauptes bilden breite, geschwungene Linien; die Augenbrauen bilden nicht mehr, wie beim byzantinischen Ideal, zwei Bogen, sondern eine feine, halbkreisförmige Linie, die Nase scheint er sich der sogenannten Adlernase genähert zu denken; auch die breite Brust, die mäßig langen Arme, die lange, schmale und zugleich füllige Hand deuten auf das Ideal einer kommenden Zeit, welches sich schon wesentlich dem des klassischen Alterthums nähert.“ (Burckhardt.)

Unmittelbarer und heilsamer als auf die Literatur, wirkte das Interesse am Alterthum auf die bildende Kunst zurück.

Ihr bedeutete der wieder erwachende Sinn für die antike Formenbildung in der That nur die Wiederaufnahme des so lang gesuchten wahren Schönheits-Ideals.

Den Künstlern der Renaissance von Neuem aufgegangen, sollte dasselbe noch einmal zu einer selbst den großartigsten Werken der griechischen Kunst vergleichbaren Verkörperung gelangen.

Dazu trug, wie schon erwähnt, der Umstand bedeutend bei, daß seit Giotto, also seit dem Beginn des XIII. Jahr-

hunderts, künstlerische Ausschmückung des Lebens den reicheren und vornehmeren Klassen ein unentbehrliches Bedürfniß geworden war, daß der Adel mit den Patriciern, und nicht nur diese, sondern auch die untergeordneteren, nur mäßig wohlhabenderen Bürgerstände untereinander um den Besitz von Kunstwerken wetteiferten.

„Vermögende Bürger," so erzählt ein florentinischer Chronist, „begnügten sich mit Stiftung plastischer Grabmäler oder einzelner Votiv-Gemälde, Vornehmere stellten sich die Gründung einzelner Klöster, welche sie mit höchster Munificenz ausschmückten, zu einer Aufgabe späterer Jahre, an der sie mit wachsender Neigung arbeiteten."

Interessante Mittheilungen enthalten in Bezug auf diesen Kunst-Luxus die Briefe des Niccola Accajuoli aus Florenz, der seine bedeutenden Reichthümer größtentheils zur Stiftung der Karthause von Florenz verwendete.

„Zorn und Melancholie," versichert er, „fliehen, wenn er an dies Kloster denkt. Er betrachtet es als sein theuerstes Gut, als das Einzige, was nach seinem Tode sein Eigen bleiben, was seinen Namen erhalten wird."

Es scheint nicht gerade, daß er mit dieser Stiftung nur sein Seelenheil erkaufen wollte, sondern, daß er mehr das reiche, kostbare, mit allen Kunstherrlichkeiten geschmückte Monument vor Augen hatte.

„Wenn die Seele unsterblich ist," fährt er in seinem Briefe fort, „so wird die meinige, wo ihr auch der Aufenthalt angewiesen sein mag, sich dieser Stiftung erfreuen." Diese allgemeine Kunstpflege mußte selbstverständlich auch auf die gesellschaftliche Stellung der Künstler zurückwirken.

Zwar blieb dieselbe den vornehmen Klassen gegenüber

in Folge des Zunftverbandes, unter dem die Künstler verharrten, die des Handwerkers, und als solche untergeordnet, nicht, wie die Dichter und Gelehrten, den höchsten Schichten der Gesellschaft gewissermaßen gleichgestellt. — Aber doch unterschied man die Zunft der Malerei von den übrigen; sie galt für die vornehmste unter ihnen; sowohl die Dichter, die Männer der Wissenschaft, als die vornehmsten Adelsfamilien rechneten sich den Verkehr mit den hervorragendsten Gliedern derselben zur Ehre an.

Unter diesen Verhältnissen schritt die Kunst, insbesondere die Florentinische Schule, einer neuen Entwickelungsstufe entgegen. In den schon erwähnten bedeutenden Erscheinungen, wie der eines Orcagna, eines Ambrogio Lorenzetti, eines Fra Angelico da Fiesole fand die mittelalterliche Weltanschauung in künstlerischer Beziehung ihren Abschluß. —

Das Eigenthümliche jener Kunstepoche mit ihren unvermittelten Kontrasten, mit dem mühseligen, aber rastlos treibenden Verlangen nach Klärung der sie bewegenden Ideen, nach Erweiterung und Vertiefung neu sich erschließender Gebiete, findet seine Lösung darin, daß es noch ungebändigte, aber um so heftiger sich regende Naturkräfte waren, mit denen wir es hier zu thun haben. In blos empirischer Ahnung von dem Maaß ihrer Entwickelungsfähigkeit beginnt die Kunst sich gegen den Zwang des Clerus und der kirchlichen Dogmen aufzulehnen, ohne doch gerade in Folge dieser inneren Gährungsprozesse, in Folge der noch mangelnden Reife, den Halt entbehren zu können, den die festen Gesetze des kirchlichen Ritus einerseits, die das altehrwürdige Zunftwesen andererseits darboten. —

Das Zeitalter der Vermittelung hatte die doppelte Aufgabe: entweder die alterthümlichen Formen mit neuem persönlichen Gefühl zu durchdringen und zu beseelen — worauf, wie wir sahen, ausschließlich das Streben der Schule von Siena gerichtet war — oder, wie die Florentiner, die noch gährenden und wilden Triebe der eigenen Kraft zu Maaß und Klarheit durch die Zucht der Schule zu läutern.

Unter diesem unablässigen Ringen der erweiterten künstlerischen Idee mit der noch unfreien Hand, mit der noch gebundenen Stoffbeherrschung vollzog sich langsam und allmälich die Vorbereitung des Bodens, dessen ein Masaccio, ein Lucas Signorelli, ein Domenico Ghirlandajo bedurften, um die mystisch-religiöse Kunstauffassung des Mittelalters und ihren einseitigen Spiritualismus mit den wieder gewonnenen freieren, dem antiken Kunstbegriff sich nähernden Anschauungen der Folgezeit zu verschmelzen.



Zur Orientirung.

Orcagna (Sohn des Goldschmieds Cione) gestorben 1376. Zu seinen frühesten Werken zählen die vorerwähnten Fresken der Kapelle Strozzi in der St. Maria Novella zu Florenz.

Die am besten erhaltene unter diesen Schöpfungen ist das Paradies. Es zeigt den Meister bereits auf der Höhe seiner großartigen Leistungskraft.

Das Altarbild in derselben Kapelle ist eines seiner schönsten Staffeleibilder.

Von 1355—59 entstanden die Reliefs für das Tabernakel von Or San Michele in Florenz.

„Unter allen dekorativen Werken der Zeit", so äußert sich Vasari über dasselbe, „nimmt das Tabernakel von Or San Michele den ersten Rang ein."

Unstreitig gehören die Skulpturen, die den gothischen Aufbau zieren, zu den schönsten des XIV. Jahrhunderts. Sowohl an Formenschönheit wie in Bezug auf dramatische Belebung ist besonders der Tod Mariä (an der Rückwand) hervorzuheben. Unter dem Sarge liest man die Inschrift:

Andrea Cione, florentinischer Maler, Obermeister des Oratoriums, fertigte dies 1359.

Um 1358 entstanden unter seiner Leitung die Mosaiken des Domes von Orvieto.

Um 1376 wurde in Florenz nach dem Plan Orcagnas (bei der ausgeschriebenen Konkurrenz, nach Vasari, wurde derselbe einstimmig als der großartigste und schönste anerkannt) der Bau der „Loggia dei Lanzi" begonnen, die heute noch eine der schönsten Zierden der Piazza della Signoria bildet.

Simone Martino, geboren 1283 zu Siena, gestorben 1344 zu Avignon.

Eine seiner frühesten Fresken ist die Jungfrau mit Heiligen im Stadthause zu Siena (1315).

Bald nach dieser entstand eine schöne Madonna in der St. Caterina zu Pisa (1320).

Zu seinen ausgezeichnetsten Schöpfungen zählen ferner seine Heiligen in der großen Basilika zu Assisi (Fresko). Im Jahre 1328 malte er im Rathssaal zu Siena die Reiterfigur des Generals Ricci in Fresko und 1333 eine Verkündigung für den Dom (jetzt in den Uffizien zu Florenz). 1338 zog er nach Avignon; hier malte er, außer den berühmten Portraits Petrarcas und Lauras, im Auftrage des Papstes im Dom von Avignon.

Ambrogio Lorenzetti, geboren zu Anfang des XIV. Jahrhunderts in Siena, gestorben um 1348 an der Pest. Die Entstehung seines berühmtesten vorerwähnten Werkes fiel in die Jahre 1337—39.

Wahrscheinlich half ihm bei Ausführung desselben sein Bruder Pietro Lorenzetti, der sich zwar an Geist und

Originalität der Erfindung mit Ambrogio nicht vergleichen läßt, unter den gleichzeitigen Malern der Schule von Siena jedoch ebenfalls eine hervorragende Stellung einnimmt.

Zu den bedeutenderen Leistungen Pietro Lorenzettis in Siena zählen: Vier Heilige in der Kathedrale zu Siena (1326); ferner in St. Ansano eine Jungfrau mit vier Heiligen (1329).

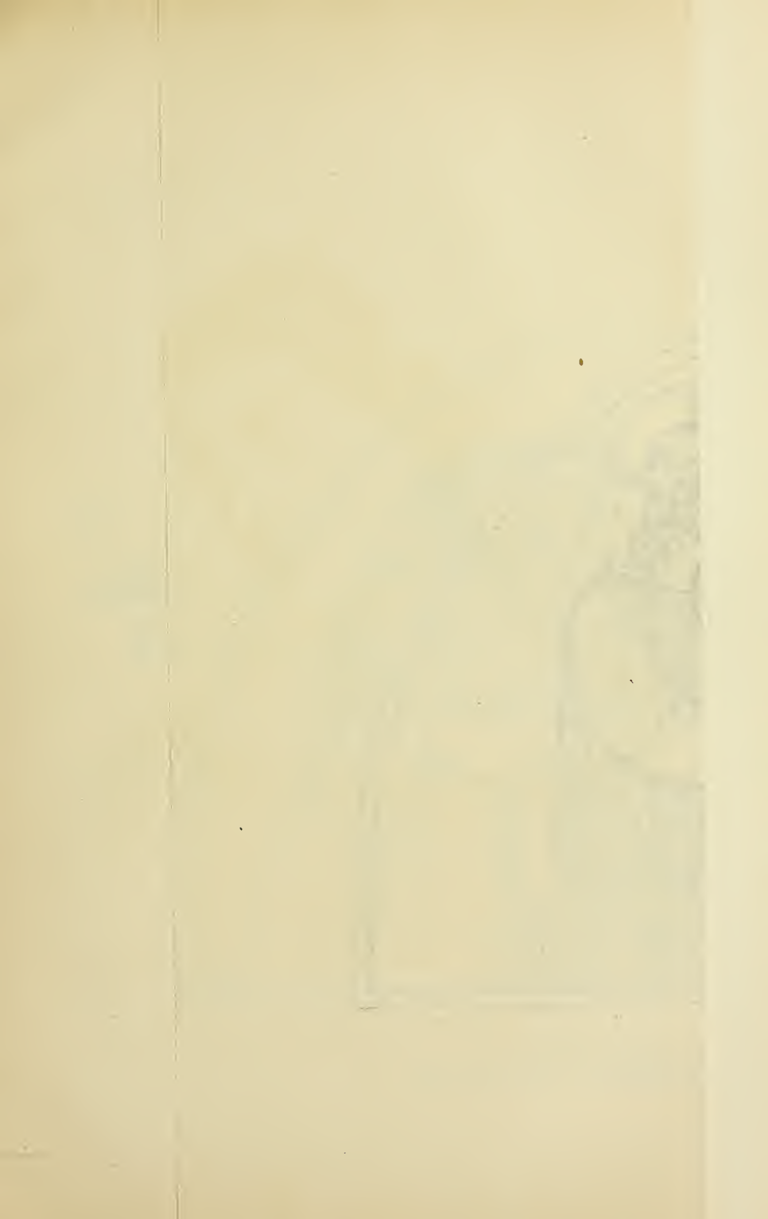








Kopf der Concordia
aus dem Wandgemälde (Buon Regimento) im Palazzo Publico
zu Siena.



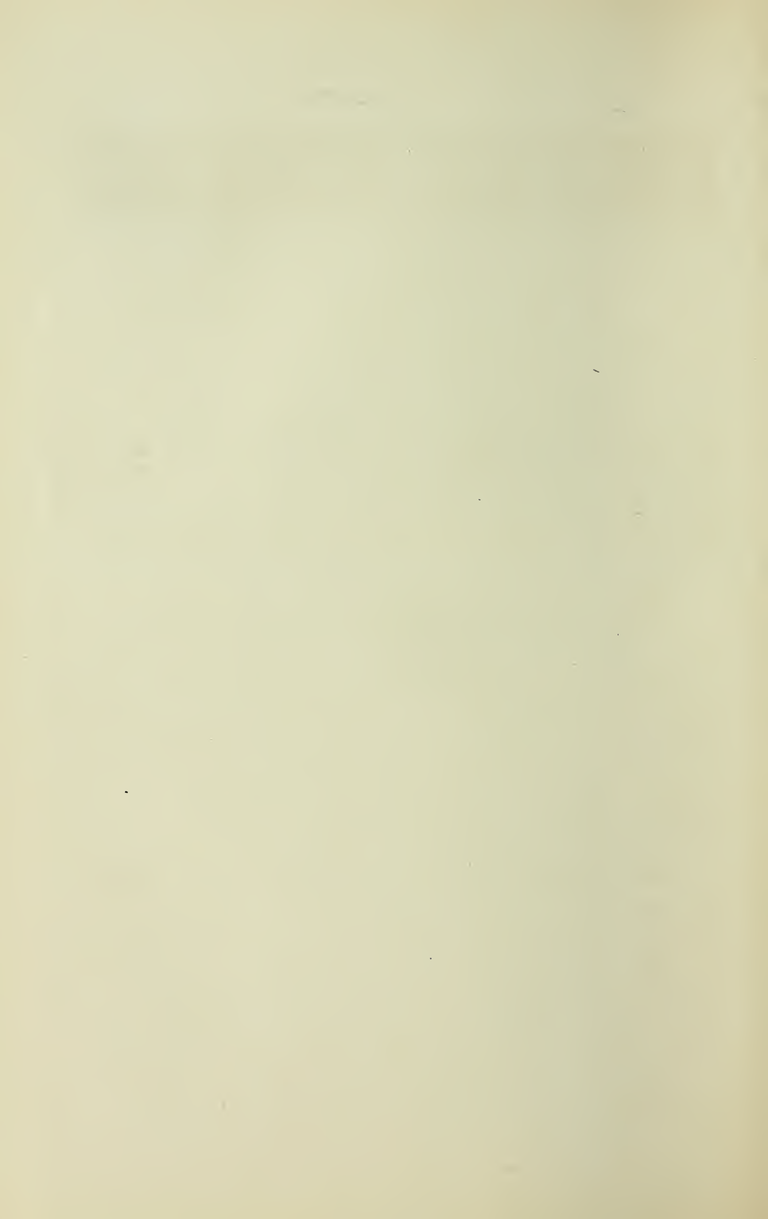


Lunettenbild

von Fra Angelico zu S. Marco in Florenz.

IV.

Einfluß der Päpste des XV. Jahrhunderts auf den Entwickelungsgang der Kunst; der Latinismus in Rom; seine Vertreter.





Einfluß der Päpste des XV. Jahrhunderts auf den Entwickelungsgang der Kunst; der Latinismus in Rom; seine Vertreter.

Eine blutige Vergangenheit hatte die Stadt Rom hinter sich, als sie unter Nikolaus V. (1447—55), dem friedliebenden Beschützer von Kunst und Wissenschaft, endlich einen Moment heiterer und glücklicher Ruhe genießen durfte: jene Zeit der Verworrenheit, der politischen Intriguen, von welcher Petrarca in seinem an den Papst gerichteten Brief ein ergreifendes Bild entwirft:

„Verwiesen, dürftig, in elendem Anzug lag neulich ein Weib an deiner geheiligten Schwelle, Vater der Christen. Ich war eben zugegen. Kein Gefährte war ihr nah; alle Freunde hatte das Geschick ihr geraubt. Mir war, als kennte ich die Matrone. Denn hingen auch verwirrt ihre gebleichten Haare, war sie grauenvoll anzusehen beim ersten Begegnen, so war ihr Antlitz hoheitblickend und zahlreiche Spuren einstiger Schönheit waren ihr geblieben. Nichts Plebejisches war an ihr, nichts Gemeines. Tönende

Worte, edlen Muthes voll, gaben kund, weshalb sie gekommen, was der Grund ihrer Klagen, wie ihr Name, ihre Heimath. Und unter traurigem Gemurmel schlug an mein Ohr der Name „Roma". — Rom harrt sehnsuchtsvoll des Bräutigams; ganz Italien erwartet Dich, Vater komm, bring Hülfe den Bittenden!"

Aber vergeblich war das Harren; der Muth der hoheitblickenden Matrone sollte unter dem kommenden Schisma erst noch die härtesten Proben erleiden, ja, bis zur Hoffnungslosigkeit gebeugt werden — bis nach Martins V. Wiederkehr von Avignon, nach Eugen's IV. ruheloser Regierung und der Blutherrschaft seines allmächtigen Legaten Vitelleschi sie endlich unter dem Schutz Nikolaus V. ihr Haupt erheben und sich besserer Tage erfreuen durfte.

Diese besseren Tage hatte man in Rom schon nach Beendigung des langen Schisma und bei Eugen's Regierungsantritt vergebens erwartet. Statt dieser sah die unglückliche Stadt sich unter Vitelleschi einem Tyrannen überliefert, vor dem sie, wie vor einem zweiten Nero, zitterte.

„Die Stadt war durch die Abwesenheit des Papstes," so erzählt Eugens Biograph (während dessen Flucht nach Florenz), „ein Dorf von Viehhirten geworden."

Der tägliche Anblick von Köpfen oder Gliedern geviertheilter Menschen, welche an den Thoren festgenagelt oder in Käfigen oder auf Lanzen ausgestellt waren, oder das tägliche Schauspiel von Verbrechern, die man in die Kerker oder auf die Richtplätze führte, mochte selbst die abgehärteten Nerven der damals Lebenden erschüttern.

Als Eugen im Jahre 1447 starb — nach einem

Pontifikat, der in keiner Beziehung die Hoffnungen erfüllte, mit denen Italien denselben begrüßt — sprach Piccolomini, der Verfasser der interessantesten geschichtlichen Annalen der Zeit, in dem Nachruf Eugens ihm sein Urtheil:

„Er legte nicht das richtige Maß an die Dinge, er ergriff nicht, was er konnte, sondern was er wollte. Zu der Unüberlegtheit im Handeln gesellte sich kraftloser Eigensinn. Die Stürme seines Pontifikats würde er nicht überdauert haben, wenn bedeutendere Menschen wie sein Legat Vitelleschi nicht für ihn gehandelt hätten."

Vier Wochen nach Eugens Tode wurde Thomas Parentucelli, der durch die glänzende Grabrede, die er jenem gehalten, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, vom versammelten Konklave fast einstimmig zum Papst gewählt. Von Hause aus ein armer Geistlicher, wurde Parentucelli durch seinen Gönner, den Kardinal Albergati, mit Cosimo Medici in Florenz bekannt, und mit dem neuplatonischen Gelehrtenhof, der denselben umgab, in Verbindung gesetzt. Bald nahm er in diesem eine so hervorragende Stellung ein, daß es hieß, er sei der größte Bücherkenner seiner Zeit, sein Wissen umfasse die gesammte Bildung derselben. Binnen kurzer Zeit wurde der Magister Parentucelli zum Erzbischof von Bologna befördert und als solcher zum päpstlichen Legaten in Rom erwählt.

Wenige Monate später hielt er Eugen die Leichenrede und ward sein Nachfolger.

Die Erwählung eines Büchermannes wie Parentucelli, in seinem ganzen Behaben und Wesen nach Außen eine schulmeisterlich trockene Persönlichkeit, die zu der majestä-

tischen Erscheinung seines Vorgängers im grellsten Kontrast stand — die Erwählung eines solchen unscheinbaren Gelehrten zum Papst war eine bisher noch nicht gekannte Neuerung der Zeit.

„Es wird,“ so sagte Nikolaus selbst zu seinem Freunde, einem Florentiner Buchhändler, „den Stolz vieler verwirren, daß ein Priester, der nur zum Glockenläuten gut war, Papst geworden ist, und hätte das wohl das Florentiner Volk von dem armen Magister Parentucelli für möglich gehalten?“

Aber in dem Bericht seines Biographen im ersten Jahr seines Pontifikats heißt es: „Dieser bleiche, unscheinbare, von Podagra geplagte Toskaner ist ein Mann von unermüdlichem Geist, voll von attischem Witz, jedem zugänglich, durchaus urban, leicht in Flammen, leicht besänftigt, Feind aller Ceremonien, ein einfacher Mensch, jeder Verstellung unfähig.“ — Bald ging der Ruf durch die Länder, daß Italien einen Mann zum Papst habe, der an Geist, Wissen und Liebenswürdigkeit nicht seinesgleichen finde.

Der Mittelpunkt des rastlosen Strebens und Lebens Nikolaus V. während seines Pontifikats war, der Nachwelt das Zeugniß abzufordern, daß für Italien unter ihm eine goldene Zeit für Kunst und Wissenschaft angebrochen sei. Tausende von Kopisten, Hunderte von Literaten waren unter ihm beschäftigt, Bücher zu sammeln, Handschriften zu kopiren und zu übersetzen und allen spendete er Lohn mit vollen Händen.

Rom, das nach der Schilderung seiner Chronisten im Jahre 1443 einem Dorf von Viehhirten gleichsah, wo

Schafe und Kühe sich von dem Forum bis zu dem freien Raum, der das Pantheon umgiebt, umhertrieben und von der Basilika St. Pietro bis zu den „Banchi vecchi" der Kaufleute — Rom begann unter Nikolaus V. endlich sich selbst wieder ähnlich zu sehen.

Im Jahre 1449 hemmte die furchtbar ausbrechende Pest die Kunstbestrebungen des Papstes.

Er floh nach Fabriano; seine Begleitung bestand, außer einigen Kardinälen, in einer ganzen Schaar von Künstlern, Literaten und Abschreibern, die in den elendesten Wohnungen, in Ställen und Scheuern ihr Unterkommen suchen mußten, um unter Nikolaus' eigener Aufsicht die übernommenen Leistungen weiter zu fördern.

Nach diesem Intermezzo ging Nikolaus mit erneutem leidenschaftlichen Eifer an die Verschönerung Roms; neue Paläste entstanden, Kirchen wurden wieder aufgebaut, der Vatikan durch mehrere prächtige Räume erweitert und mit den Malereien eines Fiesole geschmückt.

Als im Jahre 1455 Nikolaus sich seinem Ende nahe fühlte, und der Sterbende sich mit der eines Philosophen des Alterthums würdigen Heiterkeit zum Abschied von der Welt und dem Leben bereitete, durfte er mit berechtigtem Stolz von sich selbst sagen:

„Ich habe die heilige römische Kirche, welche ich von Kriegen zerstört vorfand, wieder aufgebaut, ich habe ihr die Segnungen des Friedens wiedergegeben. Ich habe sie nicht allein von ihrem Elend befreit, sondern zu ihrem Schutz prachtvolle Festungen errichtet; ich habe sie mit herrlichen Bauten, mit den schönen Formen einer von Perlen und Edelsteinen schimmernden Kunst geschmückt. Und diese

Schätze sammelte ich nicht durch Habsucht, Simonie, Geschenke und Geiz; vielmehr jede Art großmüthiger Liberalität ward von mir geübt, in Bauwerken, im Ankauf zahlreicher Bücher, in Besoldung von Künstlern und Gelehrten. Aus der göttlichen Gnade des Schöpfers und aus dem beständigen Frieden der Kirche während meines Pontifikats ist mir dies alles zugeflossen."

Auf den nur drei Jahre dauernden Pontifikat des geistlosen und altersschwachen Borgia — in welchem sich nur die eine Leidenschaft geltend machte, die in dem Geschlecht der Borgia jedes andere Interesse verschlang — ihr weltberüchtigter Nepotismus, folgte der Piccolominis, des ruhelosen Wander-Literaten, dessen buntbewegte Lebensbahn und ehrgeizige Bestrebungen endlich in der päpstlichen Tiara das Ziel ihrer Wünsche erreichten.

Piccolominis Bedeutung für Italien, der Einfluß, den er auf das Geistesleben seiner Zeit übte, fällt jedoch in seine literarischen Wander- und Lehrjahre vor seinem Pontifikat und tritt wesentlich in seiner Thätigkeit als Humanist hervor.

Die Neugestaltung Europas, welche man als „Renaissance" bezeichnet, näherte sich seit dem 12. Jahrhundert unablässig fortschreitend ihrer Vollendung.

Mit der Neubelebung des Alterthums führte sie die Wiedergeburt des gesammten Abendlandes herbei.

Unter den italischen Völkern, die ja schon im Alterthum die von Natur und Geschick bevorzugten Träger des Schönheitsideals waren, gab sich dieselbe in der Reform der Kunst — im Norden, dem philosophischen Geist der Germanen gemäß, in der Reform der Religion kund.

Der phantastische Nebelschleier, mit dem die Dogmen, Allegorien, Symbole und Dichtungen des Mittelalters die wirkliche Welt umhüllten, zerriß. Ihre Herrschaft unterlag der wissenschaftlichen Forschung, der untersuchenden Kritik.

Wie es im nordischen Geistesleben eine Periode gab — sie liegt noch gar nicht weit hinter uns —, deren Stichwort „der Kultus des Genies“ war, so ging das Geistesleben Italiens während des 15. und 16. Jahrhunderts im „Kultus der Antike“ auf, in dem einseitig nur auf Wissenschaft und Kunst des Alterthums gerichteten Interesse.

Besonders ging diese Bewegung im 15. Jahrhundert noch von den Universitäten aus.

Das Wesen und Treiben, der ganze Habitus derselben war noch ebenso wandelbar, ebenso wenig an feste Gesetze gebunden, wie im 14. Jahrhundert. Die Dozenten führten ein Wanderleben wie Schauspieler; lebenslängliche Anstellungen kamen zwar vor, doch nur als Ausnahme und besondere Auszeichnung. Von vielen Anstellungen war die des Rhetorikers das ersehnte Ziel des Humanisten.

Seit der Blüthezeit der Sophistik im Alterthum hat es bis auf die Gegenwart keine Zeit gegeben, in welcher die „Theorie der Beredsamkeit“ in solchem Ansehen stand, wie bei den Humanisten der Renaissance.

Seit Petrarca, dessen Vorbild, wie wir schon erwähnten, Cicero war, hatte sich unter den Humanisten ein förmlicher Cicerokultus gebildet. Er galt für das unbedingte Muster der Klassicität.

„Auch die anfangs widerstrebten,“ heißt es in einer römischen Chronik, „wie Pietro Bembo that, gaben endlich

nach und knieten vor Cicero.“ Ein anderer Humanist, der sich nach Bembo bildete, ließ sich von diesem bewegen, fünf Jahre lang nur Cicero zu lesen, und gelobte, gar keine Worte zu gebrauchen, die nicht in dessen Schriften vorkämen.

Besonders förderten den Cicerokultus in Rom der berühmte Valla und Pomponius Lätus, welche beide zu den bezeichnendsten Persönlichkeiten gehören, die in dieser Zeitströmung über die um sie sich schaarende Masse von Gesinnungsgenossen hervorragen. In dem glänzenden und geistvollen Valla spiegelt sich am grellsten das Humanistenwesen sowohl in seinen Licht- als in seinen Schattenseiten.

Ein in bezug auf die angedeutete wissenschaftliche Richtung der Zeit bahnbrechender Geist — als Kritiker von so durchdringender und vernichtender Schärfe bekannt, daß wenige auch der kühnsten und gewandtesten Federn unter seinen Genossen es wagten, sich mit ihm zu messen, steht er als Charakter klein da bei all' dem Ruhm, den er als Forscher und Gelehrter in Anspruch nehmen darf.

Es mangelt dem Humanismus der Renaissance, wie wir es auch bei Valla sehen werden, jene Ganzheit des Wollens, der kein Opfer zu schwer fällt, wo es gilt, für die Ueberzeugung kämpfend einzutreten; es mangelt ihm jene „Kraft der That“, wie sie die Alten besaßen.

Mit seinen Dialogen über „Die Wollust und das wahre Gut“ begann Valla seine literarische Laufbahn; eine Schrift voll von beißendem Sarkasmus, in welcher Valla die Tugenden des Mönchthums verhöhnt.

Die wahre That seines Lebens aber, die seinen bald weitverbreiteten Ruhm begründete, war seine Schrift „Ueber

die fälschlich für wahr gehaltene und erlogene Schenkung Konstantins", in welcher er mit vernichtender Kritik bewies, daß das Papstthum durchaus kein Recht auf weltliche Macht und Regierung besaß.

„Wenn es Israel erlaubt war, von David und Salomo abzufallen, die doch von Propheten gesalbt waren," — heißt es hier unter anderem — „sollten wir dann nicht das Recht haben, eine so große Tyrannei abzuwerfen und von denen abzufallen, welche nicht Könige sind, noch es sein können, und die aus Hirten der Schafe Diebe und Räuber geworden sind?" und weiter nennt er die päpstliche Regierung dreist „die Quelle alles Schlechten, ja, eine Regierung von Henkern und Feinden."

Derselbe Valla, der dieser Schrift wegen aus Rom fliehen mußte, bittet einige Jahre später die Kardinäle Scarampo und Landriani um ihre Verwendung beim Papst, „der ihm gestatten möge, als gehorsamer Unterthan seiner päpstlichen Herrlichkeit nach Rom zurückzukehren".

Er läßt sich zwar nicht so weit herab, seine eigene, über die Grenzen Italiens hinaus in dem ganzen Abendlande verbreitete Schrift zu widerrufen, doch er vertheidigt sich, indem er sich in einem nach Rom gerichteten Briefe folgendermaßen äußert:

„Ich habe diese Schrift nicht aus Haß gegen den Papst, sondern aus Liebe zur Wahrheit, zur Religion, ja, selbst zum Ruhm geschrieben, damit man erkenne, daß ich allein wisse, was niemand weiß."

Zum Schluß aber heißt es: „Nur mit den Worten Gamaliels darf ich mein Werk heute vertheidigen; wenn

es aus menschlichem Rathschluß hervorging, wird es vergehen, wenn es von Gott stammt, werdet Ihr es nicht zerstören können."

Unter Eugen blieben Vallas Demonstrationen erfolglos; der tolerante Nikolaus dagegen, mit dem eigentlich die für Kunst und Wissenschaft so günstige Verweltlichung des Papstthums begann, vergab dem großen Rhetor, was der schlechte Katholik gesündigt hatte, und derselbe Mann, der in der Erklärung über „die Schenkung" die gewaltigste Keule gegen das Papstthum erhoben hatte, endete, mit demselben auf das friedlichste versöhnt, seine Tage als Kanonikus des Lateran, wo man heute noch sein Grabmal sieht.

Die wenigen Züge schon aus dem Leben Vallas, der doch für einen der am höchsten geachteten Charaktere unter den Humoristen der Renaissance galt, beweisen die Berechtigung des Urtheils, das die Geschichtsforschung über die ganze Richtung und den sittlichen Standpunkt derselben festgestellt hat, das wir in den Werken eines deutschen Geschichtsschreibers über jene Zeiterscheinung in die Worte zusammengefaßt finden: „Sie liebten wohl die Wahrheit, aber noch mehr den Ruhm; sie liebten den Streit, weil er ihnen Gelegenheit bot, neu und genial zu erscheinen; sie bewunderten Märtyrer des Gedankens, aber sie hüteten sich wohl, selbst zu solchen zu werden."

Die in ihrem antikisirten Charakter am konsequentesten ausgebildete Persönlichkeit unter den Humanisten war Vallas Schüler, der Kalabrese Pomponius Lätus. Es hat vielleicht keiner von ihnen so ganz im Alterthum gelebt wie dieser; die Wirklichkeit der Dinge, die ihn umgaben, galt ihm als bloße Scheinwelt, und nur die antike Welt als

die Wirklichkeit, in der er mit seinem ganzen Wesen aufging.

In seiner äußeren Erscheinung nachlässig und verwahrlost, wanderte er auf dem Kothurn, oft noch vor Tagesanbruch mit der Laterne in der Hand zum Hörsaal, der den Andrang seiner Zuhörer kaum faßte.

Außer diesen Vorlesungen, die er öffentlich hielt, versammelte er seine Freunde in seinem Hause auf dem Quirinal zu gelehrten Disputen, die stets mit einem glänzenden Schmaus verbunden waren. Hier wurde beim Genuß der feinsten Leckerbissen und des kostbarsten Weines — in der Art der Gespräche, wie sie in Platos Gastmählern geschildert wird — über die Unsterblichkeit der Seele, über die heiligsten und höchsten Fragen der Menschheit disputirt.

Aus diesen Zusammenkünften entstand die erste römische Akademie. Die Mitglieder derselben nahmen lateinische Namen an; ihr Zweck war die Förderung des reinsten Latinismus, des alten, nationalen Römerthums. Pomponius selbst, der Gründer der Gesellschaft, ging in dieser Beziehung so weit, daß er die griechische Sprache nicht erlernen wollte, um seiner tadellosen Aussprache des Lateinischen nicht Abbruch zu thun.

Nach einer unermüdlichen Lehrthätigkeit starb Pomponius Lätus 70 Jahre alt in Rom, aber — um hier noch einmal auf jenen Zug der Wandelbarkeit hinzuweisen, der den Humanismus der Renaissance charakterisiert, nachdem er der ausgeprägteste moderne Heide als Christ gebeichtet hatte!

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Pom-

ponius, einige der auserlesensten römischen Klassiker stets zur Hand, in seinem Weinberg auf dem Quirinal, dessen Pflege er sich angelegen sein ließ.

Als er erkrankte, brachten seine Schüler ihn ins Hospital. Nach seinem Tode erwies es sich, daß er so arm war, daß ihm ohne die Bethätigung seiner Freunde und Anhänger nicht einmal ein anständiges Begräbniß zu theil geworden wäre.

Seine Schriften waren im Vergleich mit denen eines Valla und vieler seiner Zeitgenossen von ganz untergeordnetem Werth. Der Kern seiner Begabung lag in der Lehrthätigkeit. Nach seinen eigenen Worten wollte er nicht anders als wie Sokrates und Christus in seinen Schülern fortleben. Seine Beerdigung wurde mit feierlichem Pomp in der Kirche Araceli begangen, seine Leiche daselbst mit dem Lorbeer geschmückt.

Dürfen Valla und Pomponius Lätus als zwei der bedeutendsten Philologen aus der Masse der Latinisten hervorgehoben werden, so repräsentirt Piccolomini, der spätere Pius II., in jedem Zuge seines Wesens den geistreichen Dilettantismus, der je mehr und mehr das soziale Leben der höheren Stände zu beherrschen anfing.

Selbst in jener unsteten ruhelosen Zeit, wo ein Ueberdrang geistigen Lebens, die Gährung der ungeklärten Anschauungen das soziale ebenso wie das staatliche Leben aus einem Uebergangsstadium in das andere zog — selbst in jener Zeit nervöser Aufregungen und jäher Wechsel dürfte es schwer fallen, ein bunter bewegtes Lebensbild aufzuweisen als das Piccolominis.

Mit glänzendem aber unstetem Geiste begabt, entsagte

Aeneas Sylvius Piccolomini früh schon dem Studium der Rechte, dem er sich anfangs unterzogen, und ging von Siena nach Florenz, wo er Schüler des berühmten Philologen Filelfo ward. Von dieser Zeit an begann seine rastlose Wanderexistenz.

Der ursprüngliche Antrieb zu dieser in seiner Zeit ganz ungewöhnlichen Neigung zum Reiseleben war ein unstillbarer Wissensdurst, verbunden mit feiner Beobachtungsgabe, dichterischer Empfänglichkeit für das Schöne und bezaubernder Redekunst, mit welcher er die auf seinen weiten Reisen aufgenommenen Eindrücke auszugestalten und mitzutheilen wußte. — Dabei aber war auch er bei all seinen gewinnenden Gaben ein Mensch ohne jegliche Moral, den Gewissensskrupel nie belästigt haben, wo es galt, höhere geistige Interessen einem materiellen Genuß oder Vortheil zu opfern.

Nachdem Aeneas Sylvius in seiner wechselvollen Laufbahn bald als Literat, bald auch als Diplomat in Italien, England und Frankreich thätig gewesen war, ging er nach Basel als Vertreter der Kirchen-Reform, als leidenschaftlicher Gegner des Papstes.

Im Jahre 1445 war es derselbe Piccolomini, der den Kaiser Friedrich III. zur Unterwürfigkeit bewog! „Und ist also", heißt es in einer Heidelberger Chronik über ihn, „des Reiches, welches ihn vom Bettler zum angesehenen Mann erhoben, ärgster Feind worden."

Nach diesem Umschwung seiner Politik wagte Piccolomini selbst in Rom vor dem Papst zu erscheinen, den er auch mit seiner einschmeichelnden Gewandtheit und Beredtsamkeit für sich zu gewinnen wußte.

Ohne das mindeste Bedenken verstand er sich dazu, in inbrünstigen Worten das Bekenntniß seiner Baseler Verirrungen abzulegen, offen vom Reich zum Papste überzutreten und diesem seine Dienste anzutragen. Eugen, der seine glänzenden Talente zu würdigen wußte, verzieh ihm und ernannte ihn zum päpstlichen Sekretär, alsdann zum Bischof, als welcher er eine Selbstverurtheilung seiner gegen das Papstthum gerichteten Baseler Thätigkeit herausgab; unter Calixt III. endlich wurde er Kardinal; nach dessen Tode zum Papst gewählt.

Unter dem Namen Pius II. trug er die Tiara 6 Jahre lang. Diejenigen Züge, die seine Persönlichkeit bedeutend und interessant machen, treten indeß, wie schon erwähnt, in seiner vorherigen Literatenlaufbahn hervor. In den „Denkwürdigkeiten“, seinem Hauptwerk, sind es alle diejenigen Eigenschaften, die den eleganten Memoirenschreiber auszeichnen, die er in reichem Maße entfaltet: feiner ästhetischer Sinn, scharfer Witz, lebhafte Charakteristik.

„Er ist der erste, der mit dem Auge des modernen Menschen Land und Leute beobachtet.“

Wie in Nikolaus V. die humanistische Gelehrsamkeit, so hatte in Pius II. der Geist moderner Vielseitigkeit den päpstlichen Thron eingenommen.

Beide Erscheinungen bedeuteten das Herannahen einer neuen Zeit.

Die Opposition, mit welcher einzelne Päpste den unaufhaltsamen Entwickelungsgang der Dinge zwar noch zu hemmen versuchten, erwies sich als wirkungslos.

Auf Grund der Behauptung: „Die von Pomponius

Lätus gegründete Akademie verbreite ketzerische, gegen das Papstthum gerichtete Prinzipien", hob der ungebildete und tyrannische Paul II. dieselbe auf und ließ zwanzig der bedeutendsten römischen Humanisten ins Verließ der Engelsburg stecken.

Pomponius hielt eine humoristische Vertheidigungsrede vor dem Inquisitionstribunal; Platina rächte sich durch seine Schmähschrift über den Pontifikat Paul Barbos. Nach kaum beendetem Prozeß trat die Akademie als Verein gelehrter Männer auf's neue zusammen. Unter Sixtus IV. ward sie feierlich wieder in ihre alten Rechte eingesetzt.

Hatte der eitle, prunksüchtige, sinnlichen Genüssen ganz ergebene Paul Barbo trotz seiner liberalen Gesinnung, allein schon durch seine Luxusliebe selbst zur Verweltlichung des Papstthums beigetragen, — so bildet der Pontifikat seines Nachfolgers Sixtus IV. della Rovere in dieser Beziehung den eigentlichen Wendepunkt im Leben der Päpste.

Unter ihm schon vollzog sich theilweise die Monarchisirung des Kirchenstaates, die Umwandlung des geistlichen Priesterregiments in eine willkürliche weltliche „Tyrannis". Auf dem von ihm gelegten Grunde bauten die Borgias fort und bereiteten Julius II. und seinem „Papst-Königthum" den Boden.

Maßloser Prunksucht, Eitelkeit, Wollust und Grausamkeit klagt Infessura diesen Papst an.

Kurz vor seinem Tode, erzählte er, habe Sixtus zwei seiner Leibwachen einen Zweikampf auskämpfen lassen, bei dem es sich zwischen den Kämpfenden um nichts weniger

als um Tod und Leben handelte, um sich an dem Anblick zu weiden!

„Einen Papst ohne Gewissen und Religion" nannte ihn das Volk, und Paolo di Ponte, einer der unparteiischsten römischen Chronisten jener Zeit, faßt sein Urtheil über Sixtus IV. kurz in die Worte zusammen: „Fu un cattivo Pontefice sempre si mantenne in guerra, carestia e pocha giustizia." (Er war ein schlechter Papst, und erhielt sich stets in Krieg, Theuerung und Ungerechtigkeit.)

Als der unpriesterlichste Priester, der bisher den päpstlichen Thron innegehabt, als Herrscher grausam und tyrannisch (zum Theil wenigstens das Muster, nach dem Macchiavel seinen „Principe" verfaßte) — war dieser Papst zugleich als Mäcen der Künste und Wissenschaften eine der glänzendsten Erscheinungen des 15. Jahrhunderts.

„Das Wappen der Rovere, die Steineiche," sagt ein moderner Geschichtsschreiber, „hat er wie ein Siegel einem großen Theil der Stadt Rom aufgedrückt."

Ja, die römische Architektur nahm unter ihm einen neuen Charakter an. Eine bedeutende Anzahl neuerrichteter Paläste und Kirchen, die Gründung des Hospitals von St. Spirito, sowie die sixtinische Bibliothek haben seinen Namen groß gemacht.

Ueberhaupt bezeichnet der Pontifikat Sixtus IV. den Glanzpunkt des römischen Kunstlebens im 15. Jahrhundert.

Die Vatikanische Galerie bewahrt ein Gemälde von Melozzo da Forli, welches die Eröffnung der Bibliothek darstellt. Das Bild zeigt die treffliche Portraitfigur des Papstes, umgeben von den Männern, welchen er die Auf=

sicht über die Bibliothek anvertraut hat: seinem Neffen Giuliano della Rovere, dessen Bruder Girolamo Riario, Herrn v. Imola.

Vor dem Papst kniet Platina, der die Schlüssel der Bibliothek empfängt. Unter dem Bilde liest man die Verse:

Tempel und Findlingsasyl nebst Mauern und Brücken und Plätzen,
Trevis belebender Quell, alles verjüngt sich durch Dich!
Schiffern eröffnest Du neu die schützenden Häfen der Vorzeit,
Schirmest mit mächtiger Wehr den Vatikanischen Berg.
Mehr noch verdankt Dir die Stadt. Den Büchern im Staube vergessen,
Weihtest Du würdigen Raum, Sixtus, mit ordnender Hand."

Nach dem ganz in kleinlicher Hauspolitik aufgehenden Pontifikat des charakter- und geistlosen Innocenz III. begann am Ende des 15. Jahrhunderts mit Alexander VI. die Schreckensherrschaft der Borgia.

Im Jahre 1492 war es, als der Papst Alexander VI. das Wappen des spanischen Stierkopfes über dem Boden Italiens aufpflanzte — das ein Denkmal der gräßlichsten Blutherrschaft wurde, unter der das unglückliche Volk vernichtet werden sollte.

Ahnungslos wurde der Borgia unter lautem Jubel von denselben Häuptern des römischen Adels begrüßt, der geschlechterweise unter der Henkershand seines Sohnes Cäsar hingemordet werden sollte.

Wie wenig das verblendete Volk ahnte, welch' eine Natter es in diesen Borgia an seinem Busen nährte, geht unter anderem aus dem Bericht des Jacopus Volterranus unmittelbar nach der stattgefundenen Wahl hervor.

„Es ist ein Mann von hochstrebendem Sinne bei

mäßiger Bildung, von fertiger und kraftvoll gesetzter Rede und von bewunderungswürdigem Verstande, wo es zu handeln gilt.“ — „Ich glaube nicht, daß Kleopatra von Marc Anton so glänzend gefeiert wurde,“ sagt ein anderer Augenzeuge seines Einzugs in Rom, „da sah man unter den zahllosen allegorischen Darstellungen, mit denen man den Namen Borgia verherrlichte, die heilige Roma abgebildet, die Papstkrone in der Hand, den Stier zur Seite. Die ganze Scene trug die merkwürdige Ueberschrift: „Pudicitia“.

Schon damals mußte jedem denkenden Menschen, der nur einen schattenhaften Begriff von den „Mysterien“ des ehemaligen Kardinals Roderich hatte, dieser Aufzug als die lächerlichste Parodie auf dessen nur zu bekannten Lebenswandel erscheinen.

Die Begeisterung, mit der man den Borgia empfing, glich in bezug auf ihre Dauer der Verflüchtigung eines Weinrausches!

Die römische Aristokratie jubelte und schmeichelte dem neuen Papst, weil sie unter dem lebenslustigen Kardinal Roderich einen nur auf sinnlichen Genuß und wollüstige Pracht ausgehenden Pontifikat erwartete. Die Täuschung währte nicht lange. Zwar ließ Alexander in den ersten Jahren die Excesse von Grausamkeit und Wollust nicht ahnen, durch die er während der zweiten Hälfte seines Pontifikats demselben die Bezeichnung „Renaissance des Verbrechens“ zuzog.

Schon im Jahre 1498 richtete dieselbe römische Aristokratie, die bei dem Antritt seines Pontifikats in eine Art Jubelraserei verfallen war, an die nach langem Hader

versöhnten Parteien der großen römischen Familien Colonna und Orsini die Aufforderung:

„Ihre vereinten Kräfte gegen den Stier zu richten, der Ausonien (das alte Italien) verwüste, und ihn und seine Stierkälber in den rächenden Wogen des Tiber zu versenken."

Eine finstere Ahnung der kommenden Gräuel war es, die den beiden mächtigen Geschlechtern, den uralten Stammhaltern der römischen Aristokratie, jene Mahnung zurief! Schon war die Invasion der Franzosen unter Karl VIII. durch Alexanders Schuld über das grausam verrathene Land hereingebrochen und hatte die Gemüther mit Furcht und Entsetzen erfüllt.

Was aber waren jene Aengste, jene Befürchtungen des Jahres 1494 gegen den Verzweiflungsschrei des geschlachteten Volkes, als Cäsar Borgia, der böse Dämon seines Vaters, ja seines ganzen eigenen Geschlechts, wie auch des italienischen Volkes, mit seinen Gräuelthaten das beginnende Jahrhundert einleitete! — Der an dem Herzog von Gandia begangene Brudermord, die Erwürgung seines Schwagers, des ersten Gemahls der Lucrezia, die Erdrosselung des Herzogs von Bisbeglia (des dritten Gemahls Lucrezias), die frevelhafte Ermordung Astorre Manfredis in der Engelsburg, des kaum 16jährigen Erben von Faenza, durch Geist, Schönheit und Liebenswürdigkeit eine der beliebtesten und glänzendsten Erscheinungen der italienischen Aristokratie — alle die monströsen Mysterien, die sich in der Familie Borgia abspielten, waren nur jugendliche Vorübungen auf die später im großen Stil geübten Verbrechen Cäsars.

Bei der Eroberung der Burg von Sinigaglien, im Jahre 1502 war es, entledigte Cäsar zum ersten mal sich ganz der Maske, die er bisher noch getragen. Der Mord der Condottieri, die, wie mit Blindheit geschlagen, ohne Ausnahme in die ihnen gestellte Falle geriethen, als er sie erst durch falsche Freundschaftsbezeigungen für sich gewann und zu einer Berathung einlud, um sie dann bei geschlossener Thüre je paarweise an einander gebunden erdrosseln zu lassen — dieser Massenmord von Sinigaglien sollte der Welt beweisen, daß er, der furchtbare Tyrann Cäsar, der wahre Beherrscher Italiens war!

Von nun an blieb Alexander nur noch das blinde Werkzeug in den Händen des ihm an Geist und verbrecherischer Größe überlegenen Sohnes. Aus der Alles bezwingenden Willenskraft und der maßlosen Tyrannei desselben erwuchs dem Vater selbst die Strafe für die verhängnißvolle Vergötterung seiner Kinder, für seinen in dem größten Maßstab, den die Geschichte der Päpste aufzuweisen hat, geübten Nepotismus.

Unter den Geschichtsschreibern seiner Zeit gab es Männer, die damals schon behaupteten: „Die dämonische Liebe zu seinen Kindern sei die Grundursache zu all' den Schandthaten, mit denen Alexander VI. seinen Pontifikat befleckte: „Tutto il suo pensier è di far grande suoi figlioli ne di altro cura.“ („Sein einziger Gedanke ist, seine Kinder groß zu machen; weiter bekümmert ihn nichts,“) schreibt der venezianische Botschafter im Jahre 1500, und fast wörtlich diesem Ausspruch entsprechend lautet die Schilderung des Königs Ferrante — des scharfsinnigsten Staatsmannes seines Jahrhunderts: „Ne cura altro che

ad diretto e reverso far grande le figlioli e questo è solo il suo desiderio.“

Als Italien sich endlich im Jahre 1503 durch den Tod Alexanders von den unzählbaren Greueln befreit sah, welche die Verschlagenheit und der Ehrgeiz Alexanders, die bestialische Raub- und Mordgier seines Sohnes, die wollüstige Schönheit seiner Tochter Lukrezia heraufbeschworen hatten und dem Tode des Vaters der Sturz des Sohnes auf dem Fuße folgte, schrieb derselbe Volterranus, der zuvor zu den begeisterten Lobrednern Alexanders gehört hatte:

„In der Stadt war die Freiheit der Gladiatoren nie größer, die Freiheit des Volkes nie geringer. Es wimmelte von Angebern, die geringste Aeußerung des Hasses, des Widerspruches wurde mit dem Tode bestraft. Außerdem war ganz Rom voll von Räubern und Nachts keine Straße sicher; Rom — zu allen Zeiten das Asyl und die Burg der Völker — war zu einer Schlachtbank geworden. Alles dies ließ Alexander aus Liebe zu seinen Kindern zu.“

Noch erschütternder ist das Bild, das der Bischof Egidus von Viterbo in einem an Leo X. gerichteten Schreiben von jener Zeit entwirft:

„Finsterniß und Nacht,“ heißt es hier, „umhüllte alles, von den Vorgängen in der Familie Borgia, von den Tyestischen Trauerspielen will ich schweigen. Nie gab es in den Städten des Kirchenstaates schrecklichere Empörungen, mehr Plünderungen und blutigeren Mord. Nie raubte man unstrafbarer auf den Straßen, nie füllten so viel Frevler Rom an, nie schaltete darin so frech die Menge von Angebern und von Räubern. Man konnte weder die Thore der Stadt verlassen, noch sie selbst be-

wohnen. Es galt für gleich, Gold oder irgend ein köstliches Gut besitzen und der Majestätsbeleidigung schuldig sein. Nichts schützte, nicht Haus, nicht Schlafgemach, nicht Thüren. Das Recht war ausgelöscht. Die Herrschaft führten Geld, Gewalt und Sinnenlust. Bis dahin war Italien von der Fremdherrschaft frei geblieben, seitdem es sich den ausländischen Tyrannen entzogen hatte. Denn, obwohl der König Alfonso Aragonier war, stand er doch keinem Italiener an Bildung, Liberalität und Großherzigkeit nach. Nun aber folgte der Freiheit die Knechtschaft, nun sanken die Italiener von ihrer Selbstständigkeit in die finstere Sklaverei der Fremden herab."

Nach der Annahme seiner Zeitgenossen, darunter Männer wie Jovius, Egidus, Volterranus ward Alexanders Tod durch Vergiftung herbeigeführt.

„Il corpo — cosa bruttissima da vedere — negro e gonfiato e per molti si dubita non gli sia intravenuto veleno," schreibt der venezianische Gesandte an den Rath: „Seine Leiche ist das häßlichste, was man sehen kann, sie sieht schwarz und geschwollen aus und viele vermuthen, daß man ihm Gift gegeben hat."

Aehnlich lautet eine zweite Depesche: „Mostruoso ed orrendo corpo di morto che mai si vedesse senza alcuna forma ne figura umana." („Es ist der ungeheuerlichste und scheußlichste Leichnam, den man je gesehen hat. Es ist gar keine menschliche Form mehr an ihm zu erkennen.")

Charakteristisch für das Urtheil des Volkes über Alexander waren die fabelhaften Gerüchte, die alsbald über die näheren Umstände seines Todes im Umlauf waren.

Darunter ist folgendes im Diarium Sanuto V, 124 erhalten: „Der Böse," so lautet der Bericht, „erschien in Affengestalt im Gemach des Papstes. Einer der Kardinäle wollte ihn ergreifen und ihn vor den Papst führen, aber Alexander winkte ihm mit der Hand und sagte: „Laß ihn! Es ist der Teufel." „Lasciatelo, lasciatelo — è il diavolo!"

In der folgenden Nacht erkrankte er und starb. So allgemein war der Haß und der Abscheu gegen diesen Papst, daß man seiner Leiche nicht einmal eine christliche Bestattung zu Theil werden ließ.

Um sie der Wuth des Pöbels zu entziehen, wurde sie von einigen seiner Anhänger in einen eilig zusammengeschlagenen hölzernen Sarg geworfen und in die Kirche Giovanni dei Fiorentini getragen, welche heute noch die Ueberreste derselben aufbewahrt.

Ebenso wie sein Vorgänger Sixtus IV. hat die monströse Gestalt Alexander Borgias für die Kulturgeschichte eine doppelte Bedeutung.

Wie eine Individualität seines Schlages auf die sozialen Verhältnisse zurückwirken mußte, liegt auf der Hand; wir erwähnten bereits, daß die geschichtliche Kritik den Pontifikat Borgias als „die Renaissance des Verbrechens" bezeichnet hat.

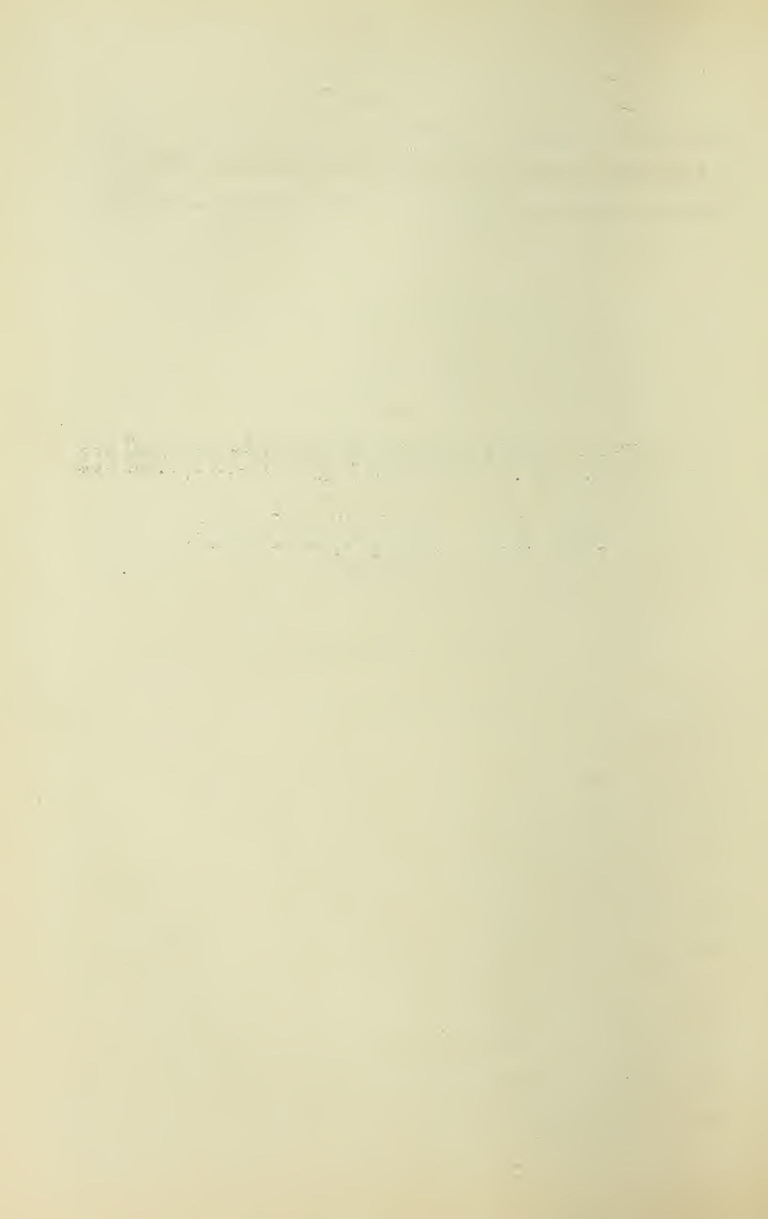
Zugleich aber kann ihm das Verdienst nicht abgesprochen werden, die von Sixtus begonnene Verschönerung der Stadt Rom, wenn auch nicht in dem großartigen Maßstabe, fortgesetzt zu haben.

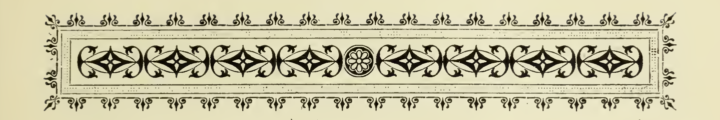
Die Engelsburg erhielt unter ihm ihre jetzige Gestalt. Ganze Straßen, so die nach ihm benannte Alexandrina,

wurden umgebaut und mit neuen Palästen geschmückt. Die herrlichen Borgia-Gemächer im Vatikan mit einem Cyklus großartiger Fresken von Pinturicchio ausgemalt. In der Stadt erbaute er die Minerva (das Universitätsgebäude).

Auf seinen Befehl führte Bramante seine berühmtesten Bauten auf: die Cancelleria und den Palast Torlonia, die beide für die edelsten Muster der italienischen Renaissance-Architektur gelten. Kurz — wie auch unser Gefühl sich dagegen sträubt, wir müssen die Thatsache anerkennen, daß dieser in alle Laster und Greuel seiner Zeit versunkene Mensch nicht nur in der „Renaissance des Verbrechens", sondern auch in der „Renaissance der Kunst" in Italien — eine epochemachende Erscheinung war.

V. Das Florentinische Kunstleben des XV. Jahrhunderts.





Das Florentinische Kunstleben im XV. Jahrhundert.

Im II. und III. Jahrhundert stellte Rom, wie wir sahen, sich dar als die Pflanzstätte der christlichen Kunst.

Ueber ein Jahrtausend später, unmittelbar vor dem Umsturz der Renaissance-Epoche, bildet wiederum Rom die Stätte, wo die christliche Kunst-Aera, die einst hier ihre ersten Keime trieb, in dem Dreigestirn: Rafael, Michel Angelo, Bramante, ihre glänzendsten Triumphe feiern sollte.

Am Ausgang des Mittelalters dagegen repräsentirt das reiche und blühende Florenz die eigentliche Hochschule der Früh-Renaissance, die hier in den Fresken der Cimabue, Giotto, Orcagna, in den gothischen Bauten des Domes, der Kornhalle (späteren Kirche von Or San Michele), in den Säulenhallen der Loggia dei Lanzi ihre verheißungsvollen Blüthen treibt.

Noch reicher und mannigfacher bildet Florenz in dem folgenden Jahrhundert, dem sogenannten „Cinque cento" den eigentlichen Brennpunkt des italienischen Geisteslebens.

Hand in Hand mit der Pflege der griechischen Literatur, die von Petrarca und Boccaccio angebahnt, in fürstlicher Weise von den Medici gefördert ward — Hand in Hand mit ihr ging in jener Periode, die der Geschichtsschreiber Guicciardini „als die glücklichste bezeichnet, deren Italien sich im Laufe von tausend Jahren zu erfreuen hatte" — die Pflege der bildenden Künste.

Petrarca schon war für die Kunst des Alterthums nicht weniger als für dessen Literatur begeistert.

Bei einer Zusammenkunft mit Karl IV. in Mantua zeigte er diesem eine Sammlung antiker Münzen, die er selbst sich angelegt, und erklärte dabei, „daß er diese Gunst noch Niemandem erwiesen hätte"!

Ein nicht weniger leidenschaftlicher Sammler und Liebhaber von Resten antiker Bildwerke war Boccaccio.

Dem Beispiel dieser beiden Bahnbrecher der Alterthumsbegeisterung folgte ohne Ausnahme die Schaar Florentinischer Humanisten, deren wir die namhaftesten schon in unserem letzten Abschnitt erwähnten.

„Mein Zimmer", schreibt unter Anderen der Humanist Poggio, „ist mit Marmorbüsten, von denen die einen vollständig erhalten sind, umstellt. Die anderen sind allerdings verstümmelt, aber sie würden doch das Wohlgefallen eines guten Künstlers erwecken. Mit diesen und einigen anderen Stücken in meinem Besitze gedenke ich meinen Landsitz zu schmücken."

„Aus Ihrem Schreiben", äußert sich derselbe Poggio, in einem Brief an einen Mönch, der, um Antiquitäten zu sammeln, nach Chios gereist war, „erfahre ich, daß Sie für mich ein paar Marmorbüsten, eine Büste der Minerva,

eine andere des Jupiter und eine des Bacchus aufgetrieben haben. Dieser Brief erfreute mich höchlich, denn mein Entzücken an Sculpturen ist über alle Maßen groß. Ich ergötze mich an der Geschicklichkeit des Künstlers, wenn ich in dem Marmor die Natur selbst nachgeahmt finde. Sie schreiben mir auch, daß Sie sich einen Apollo-Kopf verschafft haben. Glauben Sie mir, mein Freund, Sie können mich nicht mehr verpflichten, als wenn Sie mit diesen Werken, durch welche meine innigsten Wünsche erfüllt werden, beladen heimkehren. Es hat ein Jeder seine kleinen Schwächen und meine Schwäche ist eine unbeschreibliche Bewunderung dieser Werke ausgezeichneter Bildhauer, denen ich eine innigere Liebe weihe, als sich vielleicht für Jemand, der einigen Anspruch auf Gelehrsamkeit hat, geziemt. Die Natur freilich wird immer ihre Kopien übertreffen; aber es muß gestattet sein, eine Kunst zu bewundern, welche den todten Stoff so zu beseelen vermag, daß Nichts als der Athem zu fehlen scheint. — Bemühen Sie sich daher, ich ersuche Sie, durch Bitten und Belohnungen zu sammeln, was Sie immer Verdienstvolles auftreiben können. Wenn Sie uns eine vollständige Figur verschaffen können: „Triumphatum est.“

Wie Petrarca und Boccaccio schon im XIV. Jahrhundert im Besitz von Privatsammlungen waren, so finden sich deren in der Folgezeit in weit großartigerem Maßstabe angelegt im Besitz der Strozzi, der Acciajoli, Soderini, Ruccellai und anderer großer Florentinischer Familien.

Die glänzendste von allen befand sich im Privatbesitz der Medici. Bei Cosimos Tode belief sich der Werth der Antiquitätensammlung der Medici bereits auf 300 Goldgulden.

Unter Lorenzo aber ward sie erst mit ihren herrlichsten Schätzen bereichert, unter ihm erst erfüllte sie ihren wahren Zweck: bildend und fördernd auf den Kunstgeschmack seiner Mitbürger zu wirken.

„Er war ein so großer Freund aller Ueberbleibsel des Alterthums“, schreibt Valori in seinem Lorenzo gewidmeten Nachruf, „daß ihm Nichts ein größeres Vergnügen gewährte. Diejenigen, welche sich ihm zu verpflichten wünschten, pflegten aus allen Theilen der Welt Medaillen, Münzen, Statuen und Büsten und was sonst noch den Stempel des Alterthums trug und durch Kunst ausgezeichnet war, ihm darzubringen. Desgleichen äußert sich ein anderer Kritiker (siehe Roscoe: d. Leben Lorenzos p. 188): „Von Jugend auf mit den herrlichen Formen des Alterthums betraut, bemerkte und beklagte er die Mängel der Künstler seiner Zeit und die Unmöglichkeit ihres Fortschritts, so lange die damals gültigen Prinzipien bestanden. Er beschloß daher wo möglich einen besseren Geschmack in ihnen zu erwecken und dadurch, daß er ihnen die Ueberbleibsel der alten Kunst zur Nachahmung hinstellte, ihre Blicke über die Formen des gewöhnlichen Lebens zur Anschauung der idealen Schönheit, welche allein Werke der Kunst von mechanischen Erzeugnissen unterscheidet, zu erheben.

In dieser Absicht richtete er seine am St. Marcus-Kloster gelegenen Gärten für eine Schule oder Akademie der Antike ein und füllte die benachbarten Gebäude und Hallen mit Statuen, Büsten und anderen Resten der antiken Kunst.

Durch Lorenzos Beispiel wurde die Aufmerksamkeit der höheren Klassen unter seinen Mitbürgern auf diese

Bestrebungen gerichtet; die niedrigen gewannen durch seine Liberalität. Den letzteren setzte er nicht nur bedeutende Stipendien aus, so lange sie ihren Studien oblagen, sondern bestimmte auch bedeutende Summen zur Ertheilung für besondere Auszeichnung."

Wir werden bei einer anderen Gelegenheit noch des Näheren auf die Neuerungen in der Sculptur und der Architektur eingehen, die durch Brunelleschi und Donatello herbeigeführt, in diesen besonderen Gebieten jenen Realismus zum Durchbruch brachten, der gewissermaßen die Parole der Florentinischen Kunst des XV. Jahrhunderts bildet.

Als Lorenzo das von Cosimo überkommene Kunst-Mäcenat in Florenz antrat, hatte jener große Umschwung in dem Entwickelungsgange der Kunst, durch welchen der Realismus im Bunde mit den Reminiscenzen der Antike in der Architektur und Sculptur die Gothik, in der Malerei die Giottesken Schultypen überwand — sich bereits vollzogen. Auf den durch Brunelleschi gefestigten Grundsätzen fußend, erbaute Giuliano di San Gallo das Kloster, das dem Künstler den Namen San Gallo gegeben haben soll, unter welchem später die ganze Familie berühmt geworden ist; ferner das berühmte Lustschloß Lorenzos zu Poggio di Cajano, dessen Decke die größte Bogenspannung bildet, zu der sich die damalige Zeit überhaupt erkühnt hat.

Ebenso wie die Brüder Giuliano und Antonio da San Gallo, die, wie ein gleichzeitiger Chronist bemerkt, „die Architektur in ihrem Hause erblich zurückließen", erfreuten sich der Gunst Lorenzos die Brüder Majano,

von denen sich Benedetto besonders berühmt gemacht hat, als Erbauer des Palazzo Strozzi, des Großartigsten was Florenz — den Palazzo Pitti ausgenommen — an Palast-Architektur aufzuweisen hat.

Unter den Bildhauern war es der in Donatellos Schule gebildete Andrea del Verocchio, dem Lorenzo und Giuliano di Medici, nach erlangter Selbstständigkeit, die erste größere Aufgabe ertheilten.

Eines seiner vorzüglichsten Werke, der mit einem Delphin spielende Knabe, eine Erzgruppe, die an Formvollendung Alles übertrifft, was sonst von diesem Meister bekannt und erhalten ist, wird Jedem, der Gelegenheit hatte die Florentinischen Kunstschätze kennen zu lernen, bekannt sein. Es schmückt dasselbe heute noch den anmuthig-prächtigen Hofraum des Palazzo della Signoria.

Wie Verocchio, so stand auch Antonio del Pollajuolo, den wir demnächst als Maler näher besprechen werden, als Architekt, Bildhauer und Goldschmied bei den Medici in hohem Ansehen. Von beiden Brüdern, sowohl von Lorenzo als von Giuliano wurde er mit bedeutenden Aufträgen geehrt.*) Auch als Maler war Antonio Pollajuolo für Lorenzo vielfach thätig. Unter seinen Gemälden verdanken unter anderen zwei seiner bedeutsamsten weil charakteristischesten Werke, „die Thaten des Herkules“ und der „Märtyrertod des heiligen Sebastian“

*) Uebrigens befindet das berühmteste Sculptur-Werk dieses Meisters sich nicht in Florenz, sondern in Rom. Es ist das in herbem an's Barocke streifendem Naturalismus ausgeführte Grabmal seines Gönners Sixtus IV., des in unserem V. Abschnitt besprochenen Papstes, in der Peterskirche zu Rom.

(auf beide werden wir anderen Ortes noch zurückkommen) den Aufträgen Lorenzos ihre Entstehung.

Ferner gehörten zu den bevorzugten Lieblingen der Medici die Erben des bahnbrechenden Meisters der realistischen Malerei (Masaccio siehe Abschnitt VI, p. 10): Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, Baldovinetti und endlich Michel Angelo Buonarotti.

Im Auftrage der beiden Brüder portraitirte Botticelli die Mutter Lorenzos und Giulianos und die „bella Simonetta", Giulianos früh verstorbene Geliebte.

Unstreitig auf den Befehl Lorenzos malte Botticelli nach der Verschwörung der Pazzi die Portraits der Verschworenen als Schandbilder, die dort ihr Andenken verewigen sollten, auf die Wand des Palazzo della Podesta.

Auch von Filippino Lippi sind außer seinen großen historischen Gemälden, die wir noch besonders in's Auge fassen werden, auf einer jetzt in den Uffizien befindlichen Altartafel Portraits der Mediceischen Familie angebracht, die auf das vertraute Verhältniß des Meisters zu dem großen Mäcen hinweisen.

Unter den mannigfachen Verdiensten Lorenzos um die künstlerischen Bestrebungen der Zeit (auf die wir in dem zweiten Theil unseres Werkes in dem Passus: „Lorenzo di Medici und sein Musenhof" noch zurückkommen werden) sei als der wesentlichsten eines nochmals der Sammlung von Kunstwerken erwähnt, modernen und antiken, die er in dem Garten von San Marco anlegte, in welchem unter so vielen Talenten, die dort ihrem zukünftigen Ruhm entgegenreiften, auch dem größten künstlerischen Genie der

italienischen Renaissance, dem jugendlichen Michel Angelo die erste Nahrung geboten ward.

Wie die meisten Unternehmungen Lorenzos, so war auch diese durch die jeden seiner Schritte begleitenden Erfolge gekrönt, die seiner mächtigen Persönlichkeit den eigenartigen, heute noch fortwirkenden Nimbus verleihen. Hören wir, wie unter Anderen Vasari sich über diese Stiftung Lorenzos äußert.

„Es ist“, sagt er im Hinblick auf die Mediceische Glanz-Epoche, „nichts Geringes, daß alle Jene sich ausgezeichnet haben, die in den Mediceischen Gärten in die Schule gegangen sind und die von dem erlauchten Lorenzo unterstützt wurden. Dies kann sich nur von dem ungemeinen, ja unendlichen Scharfblick dieses edlen Herrn herschreiben, der, ein wahrer Mäcen verdienter Männer in demselben Maße, wie er Talent und Geist erkannte, sie hervorzuziehen und zu belohnen verstand.“

Nach diesem flüchtigen Rückblick auf das Mäcenat der Medici wenden wir uns nunmehr der bisher nur angedeuteten organischen Fortentwickelung der Kunst und denjenigen unter ihren Vertretern zu, die als die eigentlichen Bahnbrecher der neuen Aera über ihren zahllosen Genossen hervorragen.

Unter den in der Malerei thätigen Künstlern, die den glänzenden Ruf der „neuen Musenstadt“ begründeten, erwähnten wir bereits ganze Geschlechter, die Eins dem Andern vorarbeitend, den schon gewonnenen Errungenschaften immer wieder neue hinzufügten.

Wir verfolgten die Ergebnisse der älteren Schule von Cimabue und Giotto an bis auf die Gaddi, Giottino, Orcagna, wie sie sich uns in den Fresken der St. Maria Novella, der St. Croce, der Kirche von St. Mignato al Monte 2c. darstellen.

Als die gewaltigste Neuschöpfung der Zeit haben wir nunmehr jenen Werken der älteren Schule die Wandgemälde Masaccios in der St. Carmine anzureihen, „desjenigen unter den Florentinischen Meistern", wie Leon Battista Alberti ihn in der Zueignung zu seinem Traktat über die Malerei bezeichnet, „der zu allen Dingen fähig, in der Kunst den großen Alten ebenbürtig war."

In der That lag in Masaccios eigenartigem Geist eine Macht, die er wie ein untrügbares Siegel seiner Zeit aufprägte, so daß in dieser Beziehung nur Giotto mit ihm verglichen werden kann.

Wäre ihm eine längere Lebensdauer geworden, er stände vielleicht einzig in der Kunstgeschichte da.

Als der Tod ihn aus seinem jugendkräftigen Streben und Schaffen hinwegriß, zählte er kaum dreißig Jahre, und schon übte er eine vollkommen reife unbestrittene Herrschaft über die Kunstbestrebungen seiner Zeit aus.

In Bezug auf seinen Lebenslauf sind bisher nur spärliche Nachrichten aufzuweisen.

Thatsächlich festgestellt ist die Geburt Masaccios am Beginn, d. h. dem ersten oder zweiten Jahre des neuen Jahrhunderts, ferner die fast bettelhaft elenden Verhältnisse der Familie, unter denen er erwuchs, endlich seine Aufnahme in die Malergenossenschaft von St. Lucas, als er 24 Jahre zählte; in Folge dieser Aufnahme seine Ein-

führung bei Brunelleschi und Donatello, zu denen er in freundschaftliche Beziehung trat.

Als das erste Werk, durch welches Masaccio (eine Abänderung seines ursprünglichen Namens Tommaso, die, der Ueberlieferung nach, der Vernachlässigung seiner äußeren Erscheinung zuzuschreiben war) die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog, gelten die Szenen aus dem Leben der heiligen Catharina in der Kirche St. Clemente zu Rom, deren fast durchgängig sienesisch weicher Styl jedoch mehr auf seinen Lehrer Masolino da Panicale hinzuweisen scheint.

Wer mit dem, was Masaccio später leistete, vertraut ist, wird, falls er die Autorschaft Masaccios in der St. Clemente überhaupt anerkennt, sich diese Malereien in der That nur als Erstlingswerk erklären können.

Der an und für sich edle Styl der Gestalten, der besonders in der heiligen Catharina mit hoher geistiger Schönheit gepaart ist, verräth deutlich, wenn nicht die eigene Hand, so doch ohne Zweifel den tiefgreifenden Einfluß Masolinos.

Ueberhaupt entspricht die ganze Auffassung mehr dem älteren Ideal-Typus der Giottesken Periode als dem jugendkräftigen Realismus des XV. Jahrhunderts, dessen Begründer ja eben Masaccio war.

Sein Hauptwerk, in welchem Masaccio in völlig gereifter Mannhaftigkeit, in seiner ganzen großartigen Bedeutung darstellt, sind, wie schon erwähnt, die Fresken der Brancacci-Kapelle in der St. Carmine zu Florenz.

„Hier tritt uns,“ wie Vasari es schon in seiner Künstlerbiographie ausspricht, „moderne Kunst und ein neuer Styl entgegen.“

Wie zuvor das Campo Santo von Pisa, so gestaltete sich von nun an die Brancacci-Kapelle zu Florenz zu einer Hochschule der modernen Kunst, nach der sich die größten Meister der Folgezeit bis auf Michel Angelo und Rafael gebildet haben.

Ein der Kunst trotz des Gehaltes und der Schönheit, die sie schon durch Giotto erreichte, bisher verschlossen gebliebenes Problem wurde hier plötzlich gelöst.

Unvermittelt, ohne sichtbaren Uebergang stellt sich diese Lösung recht eigentlich dar als die That des aus sich selbst herausschaffenden Genius.

Auf Beobachtung der Naturwahrheit, auf das Studium des Nackten, die strenge Durchbildung der Körperformen basirte Masaccio seine Neuerung. Indem er mit einem kühnen Sprung gleichsam, mit einem energischen Ruck den zum Schablon herabgesunkenen Ideal-Typus der Giottesken Schule bei Seite warf, ward er der Schöpfer des großartigen künstlerischen Natur- und Wahrheitsdranges seiner Zeit.

War die von Giotto begründete idealistische Schule vor Allem auf scharfe und deutliche Ausprägung ihrer philosophisch-didaktischen Motive ausgegangen, stand bei ihr das Streben nach Schönheit der Erscheinung erst auf zweiter Linie, so traten im XV. Jahrhundert die Selbstherrlichkeit der schönen Form, der Reiz, die Anmuth — denen in der bildenden Kunst doch vor Allem der Vorrang gebührt — in ihre Rechte.

Auch hier übte den entscheidenden Einfluß die Wiederbelebung des Alterthums.

Ein Blick auf Haltung der Gestalten, auf die Formen-

gabe, die Gewandung in der Brancacci-Kapelle genügt, um sich von dem eingehenden Studium, welches Masaccio, ehe er diese neuen Typen schuf, der Antike gewidmet haben muß, zu überzeugen.

Als eine der hervorragendsten unter den herrlichen Gruppen des ganzen großartigen Cyclus, an dem außer Masaccio auch Masolino und Filippino Lippi thätig waren, glauben wir die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese bezeichnen zu dürfen. Am drastischesten macht sich hier das vorerwähnte Fundament der Neuerungen Masaccios geltend: das Studium des Nackten, die Beherrschung der Form. Zugleich ist Scham, Verzweiflung, Reue in Beiden, namentlich aber in dem mit gequältem und angstvollem Seufzer zum Himmel aufblickenden Antlitz Evas ergreifend ausgedrückt. Sowohl Michel Angelos Darstellung desselben Moments in der Sixtina als die Rafaels in den Loggien des Vatikan sind aus diesen Vorbildern der Brancacci-Kapelle hervorgegangen.

Es würde zu weit führen, im Einzelnen all den Errungenschaften der genialen Schöpferkraft nachzugehen, die sich hier für alle Zeiten verewigt hat. Wir begnügen uns daher nächst der soeben erwähnten Gruppe noch auf die Christusgestalt hinzuweisen, die den Heiland in dem Moment darstellt, wo er den Jüngern die Worte spricht: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist."

In einem Maaße, dessen in der Folgezeit vielleicht nur Rafael fähig war, strahlt aus dieser Menschengestalt das Göttliche, die Majestät des Herrn, vor dem sich selbst die Cherubine mit bedecktem Antlitz neigen.

Aber nicht nur in dem schon erwähnten Sinne, in Bezug auf das technische Verfahren war Masaccio der Begründer wesentlicher Umwandlungen.

Seiner auf strengem Naturalismus begründeten Richtung konnte die bisherige, gewissermaßen symbolische Behandlung der Hintergründe nicht genügen, die nur zu häufig in einem der Wirklichkeit keineswegs entsprechenden Verhältniß zu den Gestalten des Vorgrundes standen.

Dergleichen wurde von Giotto und dessen Schule wie alles Dekorative als nebensächlich einer eingehenden Aufmerksamkeit nicht für werth erachtet.

Schon in den vorerwähnten Fresken der St. Clemente in Rom begegnen wir dieser Vernachlässigung der Staffage nicht mehr. Vollends zeichnet sich der architektonische Hintergrund der Brancacci-Kapelle durch feine, allen Anforderungen der Perspektive entsprechende Durchführung aus.

Was aus dem jungen Meister, der noch nicht dreißig Jahre alt, in den Malereien der Brancacci-Kapelle sich die Unsterblichkeit seines Namens gesichert hat, nach Angriff jenes Werkes geworden ist, darüber herrscht seltsamer Weise das tiefste Dunkel. Seine Schöpfung unvollendet zurücklassend, ohne Abschied von den Seinigen war er eines Tages spurlos verschwunden.

Es wurde zur Zeit von Ermordung durch Gift gemunkelt, deren man einen seiner Mitarbeiter verdächtigte. Die einzige Urkunde bezüglich seines Todes, die noch erhalten, ist eine Geldforderung von einem seiner Schuldner, die im Jahre 1427 aus Rom nach Florenz kam mit der

Randbemerkung von fremder Hand: „soll in Rom gestorben sein".

Zu den bedeutendsten Zeitgenossen und Schülern Masaccios zählen in erster Linie die beiden Lippi: Fra Filippo, der Vater und dessen Sohn Filippino, der, eines der großartigsten Talente die jene Epoche hervorgebracht, die meisten seiner Zeitgenossen an Phantasie und Originalität überragte.

Indessen verdient der Vater, wenn er auch die Vollendung des Sohnes nicht erreichte, immerhin unter den tüchtigsten Vertretern der neuen realistischen Schule genannt zu werden.

Sein Lebenslauf gehört, so weit er bekannt ist, zu den abenteuerlichsten Künstler-Existenzen der Zeit.

In wie weit die romanhaften Anekdoten, die gegenwärtig noch über ihn im Umlauf sind, auf Wahrheit beruhen, bleibt heute wohl noch eine offene Frage.

Außer wenigen erwiesenen Thatsachen, einzelnen Zügen aus seinem regellosen Wanderleben, wie z. B. die Entführung der Spineta Buti aus dem Kloster St. Margherita zu Prato bleibt das Meiste ganz oder halb in Dunkel gehüllt.

So ist z. B. die Episode seiner Gefangenschaft in Algier, aus welcher er sich dadurch befreit haben soll, daß er das Portrait des Piraten, in dessen Gewalt er sich befand, so vortrefflich zeichnete, daß dieser ihn mit einem Geldgeschenk entließ, nichts Anderes als eine der von Vasari mit bekannter Vorliebe kultivierten novellistischen Ausschmückungen seiner Künstlerbiographien.

Seine erste Ausbildung genoß Fra Filippo unter der Leitung Masaccios, bei welchem er nach Vasaris Darstellung „auf den Gerüsten faulenzte, wie einst Giotto in der Werkstatt Cimabues gefaulenzt hatte und sich so allmählich in das Metier einlebte". Der Ausspruch, den Vasari hinzufügt: „daß der Geist Masaccios in Fra Filippos Person übergegangen sei", darf jedoch für ziemlich willkürlich erklärt werden.

Zwar war Fra Filippo in noch ausschließlicherem Sinne Realist als Masaccio; aber während der Realismus des letzteren sich immer streng in den Schranken des Schönen hält, während ein Nachklang der Sienesischen Zartheit Masolinos durchweg durch seine Werke zieht, verfällt Filippo oft in eine gewöhnliche und unedle Derbheit.

Die wesentlichen Merkmale seines Stiles sind ein bunter, oft zu bewegter Gruppenbau, in den Köpfen ein, wie schon erwähnt, oft sehr derb ausgeprägter Naturalismus; Eleganz und Farbenpracht der Gewandung; in der Haltung und den Geberden seiner Gestalten, entsprechend jener Buntheit des Gruppen-Aufbaus, eine beunruhigende Hast und Beweglichkeit.

Alles ist hier Handlung und Bewegung, aber in übertriebenen Maßen, so daß dem Beschauer die Möglichkeit benommen wird, sich in die Situation der im Bilde handelnden Personen recht hinein zu finden und mit zu empfinden. In Folge dessen hinterlassen die Gemälde Filippos denn auch, trotz ihrer großen und bedeutenden Vorzüge (zu denen insbesondere auch die Vortrefflichkeit der Zeichnung gehört) meist keinen völlig befriedigenden Eindruck.

Unter den drei in der Malerei des XV. Jahrhunderts berühmt gewordenen Frates (Fra Filippo, Fra Angelico, Fra Bartolomeo) dürfte Filippo ohne Zweifel den Anspruch auf die vielseitigste Begabung machen. Im Uebrigen bildet er einen grellen und unerfreulichen Kontrast gegen die beiden edlen Mönchsgestalten, von denen der Eine, Fra Angelico da Fiesole, in unserem IV. Abschnitt bereits unseren Lesern vorgeführt wurde.

Trotz des legendarischen Charakters der Zeitberichte, soweit sie seine Biographie berühren, ist so viel doch gewiß, daß Fra Filippo ein Mensch ohne Religion und ohne sittlichen Halt war, bei welchem die Beibehaltung der Kutte schon von seinen Zeitgenossen im Hinblick auf sein lockeres Leben, als eine Art religiöser Lästerung gerügt ward.

Vasari setzt seinen Tod in das Jahr 1469, also zwei Jahre nach dem Ableben seines großen Gönners Cosimo, der ihm (nach Vasaris Aussage) „fortwährend mit Gunstbezeigungen geschmeichelt hatte“.

In der That greift in den Anekdoten aus der Lebensgeschichte Fra Filippos Cosimo häufig als die vermittelnde, mitunter aber auch als zwingende Macht des Geschickes ein, die den vagabundirenden Lebemann zu seiner nur zu oft treulos verlassenen Kunst zurücktrieb.

In Charakter-Eigenthümlichkeit und Auffassung dem Fra Filippo am nächsten verwandt war sein Schüler Sandro Botticelli.

Ebenso wie jener gebot Sandro über eine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft; doch wiegt bei ihm ein eigenthümlich phantastisches Element mehr vor, das sich

unter Anderem in seiner Vorliebe für mythische Gegenstände des Alterthums kundgiebt.

Die Pracht der Farben ist bei ihm noch reicher, noch glühender; der landschaftliche Hintergrund seiner Gemälde von zauberhaftem Duft, der Typus seiner Gestalten (unter denen wie bei Fra Filippo die Madonnenbilder zu den bevorzugten zählen) ist edler, von weniger derber Auffassung.

Wenn die Modelle der Madonnen Fra Filippos mit dem energischen Lebensgefühl und der meist portraitartig ausgeprägten Individualität unmittelbar aus dem Volke aufgegriffen schienen, so kennzeichneten die Madonnen Botticellis mehr den aristokratischen Typus, dem die subtileren Lebensformen das eigenartige und unverkennbare Gepräge verleihen. Dieser vornehmere Typus seiner Gestalten hindert aber nicht das Ueberwiegen noch heftigerer Leidenschaftlichkeit, als wie sie die Gruppen Fra Filippos in Haltung und Geberde charakterisieren.

Erscheint die Gewandung bei Fra Filippo fast immer von Wind bewegt, so peitscht und bauscht bei Botticelli ein meist unmotivirter Sturm sie hin und her. In dieser Beziehung geräth er mithin noch mehr in ein unwahres und manieriertes Wesen als sein Vorgänger.

Dagegen ist er jenem im Gruppenaufbau überlegen, der bei Botticelli in weit weniger komplizierter Anordnung erscheint.

Am charakteristischesten, sowohl für die Vorzüge als für die Mängel Botticellis, ist sein unter dem Titel Calunnia d'Apelle berühmt gewordenes Bild zu Florenz in den Uffizien.

Der Gegenstand ist der antiken Erzählung des Lucian entnommen.

Der Maler Apelles war durch einen seiner Kunstgenossen bei seinem Herrn und Gönner, dem König Ptolemais von Aegypten verleumdet worden, an einer zum Sturz des Königs angezettelten Verschwörung Theil genommen zu haben. Bei Untersuchung der Angelegenheit erwies sich jedoch die Anklage als unbegründet. Apelles ward unbeschadet aus seiner Haft entlassen und malte zum Gedächtniß der Gefahren, denen er glücklich entronnen war, die allegorische Darstellung, welche Botticelli nach der Schilderung, die Lucian davon entwirft, wiederholte.

In einer prächtigen, mit Ornamentik und Skulpturen großartig dekorirten Halle sitzt rechts auf einem Richterthron ein Mann mit einer Krone auf dem Haupt und zwei ungeheuren Eselsohren, in welche zwei sich zu ihm herabbeugende weibliche Gestalten, Unwissenheit (ignoranza) und Vorurtheil (pregiudizio) eifrig hineinflüstern.

Der auf dem Throne beugt sich mit aufgeregten Mienen gegen einen Mann (den Neid) vor, der in bettelhaftem Aufzuge ihm mit verwilderten und abgezehrten Zügen den Arm entgegenstreckt. Calunnia erscheint als verführerisch reizende Frauengestalt; zwei andere Weiber (Arglist und Täuschung) überschütten sie mit Blumen und Bändern, um sie noch fesselnder erscheinen zu lassen.

In der Linken hält die also aufgeputzte Calunnia eine Fackel hoch empor, mit der Rechten reißt sie an den Haaren eine nackte, auf der Erde hinschleppende Jünglingsgestalt — ihr Opfer — mit sich fort.

Dieser Gruppe folgt eine Erscheinung von eigenthümlich dramatischem Gepräge, wie Botticelli sie darzustellen liebt: auf Effekt berechnet, nicht immer naturwahr, aber packend und von drastischer Wirkung.

Um die düsteren Züge eines megärenhaften Weibes hängen die schwarzen Haare wild herab. Die hagere Gestalt umhüllt ein weites dunkles Gewand. Es ist die Reue — aber ihrem wilden Ausdruck nach eine Art Judas-Reue — die, ihre dürren Arme gegen den Himmel erhebend, den Abschluß des Zuges bildet.

In keinem der übrigen Werke Botticellis noch seiner Zeitgenossen tritt so drastisch wie hier der energische, die neu sich bildende Kunstphase beherrschende Zug zum Dramatischen hervor, dessen eigentlicher Begründer Botticelli war.

Die Berichte über sein Lebensende lauten nach Vasaris Mittheilungen nichts weniger als erfreulich. In seiner Kunst durch stereotype Wiederholung derselben Motive herabgekommen, soll er so tief verarmt gewesen sein, daß er verhungert wäre, wenn seine Freunde und Gönner sich seiner nicht angenommen hätten, von deren Almosen er lebte, bis sein Tod in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts erfolgte.

Die Zahl seiner Werke war sehr groß; der Einfluß, den er auf seine Zeitgenossen übte, nächst dem Masaccios, der durchgreifendste.

Der größte unter den Rivalen Botticellis aus der realistischen Schule bildete sich, wie seine Gemälde dies auch deutlich bekunden, sowohl nach seinem Vater Filippo als nach Sandro, bei dem er später in die Lehre ging.

Auch seine Einbildungskraft ist wie die Botticellis eine überreich wuchernde.

Seine Motive, meist der heiligen Schrift entnommen, zeichnen sich durch eine freie, oft an's Genrehafte streifende Behandlung aus. Je mehr und mehr lockert sich das Band, das bisher die Kirche noch mit der Kunst verknüpfte.

Die allerdings noch biblisch benannten Motive verlieren je mehr und mehr den eigentlich religiösen Charakter. Es sind Vorgänge aus dem Volksleben gegriffen, von modern-nationalem Gepräge. Es sind die Edelfrauen und Patrizierinnen von Florenz, die als Madonnen in dem toskanischen Modekostüm erscheinen.

Die Schaaren von Zuschauern, die meist die Hauptgruppen umgeben, die in der Malerei des XV. Jahrhunderts der Bedeutung des Chores in der antiken Tragödie entsprechen, sind Portraits hervorragender oder mit dem Künstler persönlich befreundeter Bürger. Bei der Geburt Christi und anderen aus der biblischen Geschichte entnommenen Motiven kommen häufig genrehafte Zusätze in Aufnahme, wie z. B. in den Fresken Filippinos in der Maria sopra Minerva in Rom das Hündchen, das einen auf den Stufen des Tempels liegenden Buben neckisch am Gewande zerrt.

Je mehr der Realismus des XV. Jahrhunderts sich entwickelt, um so mehr emanzipiert sich die Kunst sowohl von den Ueberresten des kirchlichen Schablon, als von der Scholastik der vorhergegangenen Periode.

Sie wird unmittelbar und populär.

Der Beschauer bedarf nicht mehr, wie beim Studium der allegorisch-didaktischen Darstellungen des XIV. Jahrhunderts, eines Kommentars, um den leitenden Intentionen des Vorgangs zu folgen.

Die Wiederbelebung des Alterthums hat den Künstler begreifen gelehrt, daß das Schöne, das unmittelbar durch die Sinne auf das Gemüth wirkt, in der bildenden Kunst über alles Verstandesbeiwerk herrschen soll.

Klingt in einzelnen Motiven Botticellis noch hin und wieder der allegorisch-lehrhafte Stil des XIV. Jahrhunderts nach, so hat Filippinos großartiger und kühner Realismus Nichts mehr mit demselben zu schaffen.

Einfacher und edler in der Komposition als Filippo, gesunder in seiner Auffassung als Botticelli, überragt er beide an eigentlich künstlerischer Gestaltungskraft.

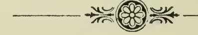
Er darf somit unter den zahllosen Nachahmern und Schülern, die den Fußtapfen Masaccios folgten, was sein künstlerisches Können betrifft, ohne Frage als diesem am nächsten stehend bezeichnet werden.

Eines seiner berühmtesten Werke, Szenen aus dem Leben des heiligen Thomas darstellend, sind die schon erwähnten Fresken der Kapelle Caraffa in der Kirche Maria sopra Minerva in Rom.

Alle diejenigen Eigenthümlichkeiten, die Filippinos Weise am prägnantesten kennzeichnen, treten in diesem wundervollen Bilder-Cyclus hervor und stellen uns den Meister in seiner ganzen Kraft vor Augen.

Befreit von allem Zunft- und Kirchenzwang, beginnt die Kunst von nun ab immer sicherer in der Wirklichkeit

des Menschenlebens und -Leidens Fuß zu fassen. Sie gewinnt dabei an Reiz und Anmuth, ohne an innerem Gehalt Einbuße zu leiden; in rascher Triebkraft reift sie in der Folgezeit, die wir demnächst in's Auge fassen werden, dem Höhepunkt ihrer Lebens- und Kraftentwickelung entgegen.



Buchdruckerei von Friedrich Luckhardt, Berlin.





Der Zinsgroschen.
Wandgemälde von Masaccio in der St. Carmine (Kapelle Brancacci) zu Florenz.

Druckfehler=Verzeichniß.

Pag. 3 Zeile 11 v. u. lies „Hinblick“ statt Einblick.
„ 4 „ 3 v. u. „ „Nachfolgern“ statt 13 Nachfolgern.
„ 10 letzte Zeile „ „emporsahen“ statt emporsehen.
„ 14 Zeile 8 v. o. „ „Zamolxis“ statt Zamolcis.
„ 25 „ 12 v. o. „ „Kap. 1“ statt Kap. 3.
„ 29 „ 13 v. o. „ „Longobarden“ statt Lombarden.
„ 34 „ 13 v. o. „ „entgegentritt“ statt entgegentrat.
„ 42 letzte Zeile „ „unseren Lesern“ statt unsere Leser.
„ 48 Zeile 3 v. o. „ „psychischem“ statt physischem.
„ 65 „ 8 v. o. „ „altchristlichen“ statt christlichen.
„ 82 „ 10 v. o. „ „nirgends anders“ statt nirgend anderswo.
„ 99 „ 7 v. u. „ „Niccolà“ statt Nicoli.
„ 107 „ 11 v. o. „ „fährt“ statt führt.
„ 108 „ 10 v. o. „ „nun“ statt nur.
„ 111 „ 10 v. o. „ „Rafaelesk“ statt Reffaelesk.
„ 116 „ 7 v. o. „ „stand die Schule“ statt stand daher die ꝛc.
„ 126 Note am Fuß „ „Savonarola“ statt Savonerola.
„ 167 Zeile 2 v. u. „ „quatro cento“ statt cinque cento.
„ 172 „ 2 der Note v. u. lies „IV. Abschnitt“ statt V. Abschnitt.
„ 173 „ 5 v. o. lies „Malerei, Masaccio (siehe Abschnitt V, p. 175).“
„ 176 „ 7 v. u. „ „in welchem Masaccio sich“ ꝛc.
„ 182 „ 7 v. o. „ „III. Abschnitt“ statt IV. Abschnitt.



Verlag von Friedrich Luckhardt in Berlin SW.

In meinem Verlage erschien:

Ein Winter in den Alpen.

Naturbilder vom Fuße des Wettersteins.

Von **Adolf Graf von Westarp.**

Preis eleg. broschirt 2 Mk., eleg. gebunden 3 Mk.

Urtheile der Presse (im Auszuge):

„Eine formvollendete Schilderung des Naturlebens vom Herbst bis zum Frühlingserwachen im Partenkirchener Thale wird durch dieses eigenartig anziehende Büchlein dargeboten. In sieben Acten gleichsam führt uns der Verfasser jenes Naturdrama in seiner ganzen Lebensfülle in packender Anschaulichkeit vor. . . . . . Das Ganze ist ein treuer Spiegel des Selbstempfundenen; unwillkürlich gemahnt der Hauptinhalt dieser Blätter nach Geist und Stilschönheit an einige der herrlichen Naturbilder in Werther's Leiden."

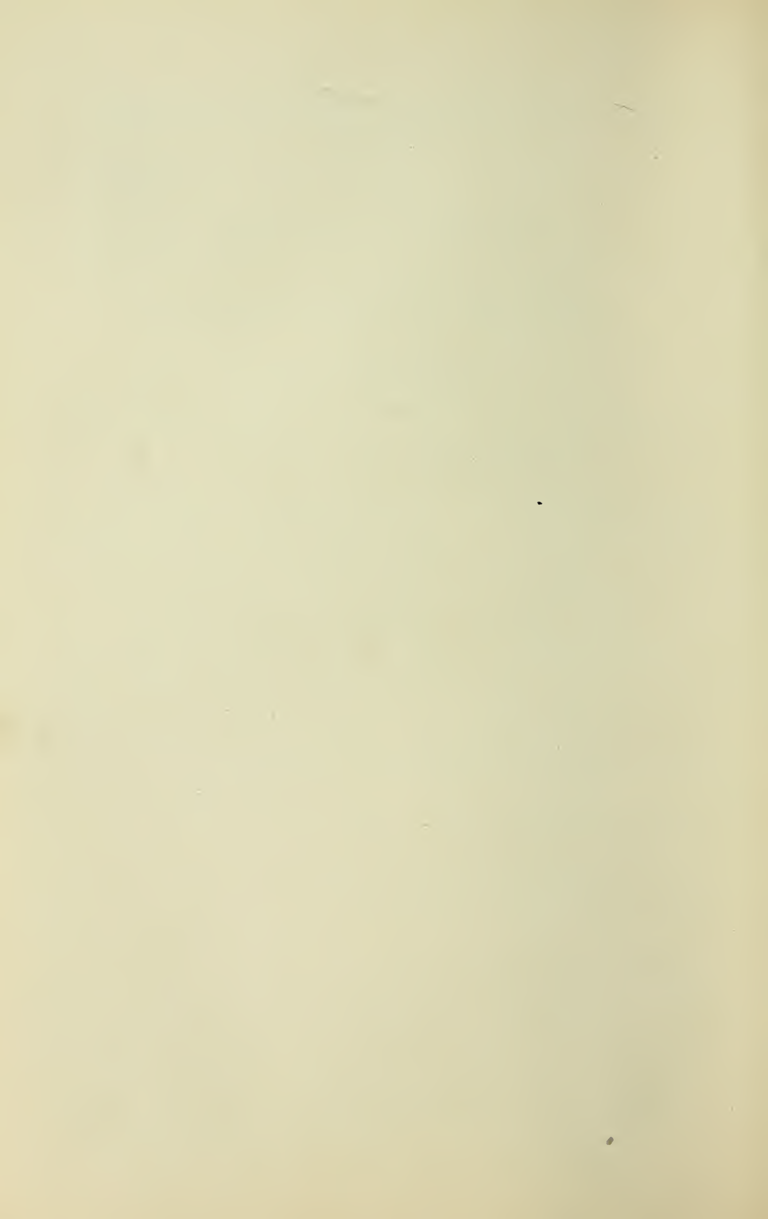
(Literarisches Centralblatt.)

„. . . . . Durch die ganze, reizende Arbeit zieht sich der reinste Ton der freudigsten Anerkennung und Anbetung der Größe Gottes, die sich gerade im direkten Umgang mit der Natur dem denkenden und gebildeten Menschen am fühlbarsten und greifbarsten offenbart. Man weiß kaum, welchem der Naturbilder man den Vorzug geben sollte. Ganz herrlich ist die Schilderung des ersten Wintertages, wundervoll die Beschreibung der Neujahrsstunde in den Alpen; auch die Sonnenwende ist ergreifend gezeichnet und der tiefste Winter ist so lebendig beschrieben, daß man meint, den Rauch der Berge vor dem geistigen Auge aufsteigen zu sehen, und das Schellengeläute auf dem schmalen Bergpfade zu hören glaubt. . . . . Wir möchten die Alpenbilder hiermit bestens empfehlen." (Neue Preuß. [†] -Zeitung.)

„. . . . . Ein kleines, hübsch und anziehend geschriebenes Tagebuch; dem Verfasser ist sinnige Naturauffassung und poetische Darstellung eigen." (Allgemeine Konservative Monatsschrift.)

„. . . . . Wir haben eine Dichtung vor uns, zwar in Prosa geschrieben, aber so voller plastisch vollkommener Schilderungen, so voller fortreißender Begeisterung für alles Schöne in der Gotteswelt, daß der Winter in den Bergen sicher niemals eine wundervollere und von so feiner Beobachtung unterstützte dichterische Verherrlichung gefunden hat. . . . . . Zur Erinnerung an etwas gemeinsam Erlebtes von tiefeinschneidender Wirkung können wir uns für geistig angelegte Naturen kein passenderes Geschenk denken, als dieses Buch, das auch in seiner prächtigen Ausstattung dem vornehmen Charakter und dem durchgeistigten Inhalt Rechnung trägt." (Deutsches Tageblatt.)





Kulturgeschichtlicher Cicerone

von

E. von Hörschelmann.

II.

Kulturgeschichtlicher Cicerone

für

Italien-Reisende.

von

E. von Hörschelmann.

Zweiter Band:

Das Zeitalter der Hoch-Renaissance in Italien.



Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1888.

Das

Zeitalter der Hoch-Renaissance

in

Italien.

---o---

Von

E. von Hörschelmann.



Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1888.

An Ihre Majestät

die Kaiserin und Königin

Victoria!

Für die huldvolle Genehmigung der Widmung meines nunmehr vollendeten Werkes, so wie für alle mir zu Theil gewordene gütige

Förderung meiner Bestrebungen bitte ich hiermit Eurer Majestät meinen tief empfundenen Dank aussprechen zu dürfen.

London, 1888.

Ehrfurchtsvoll

Die Verfasserin.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

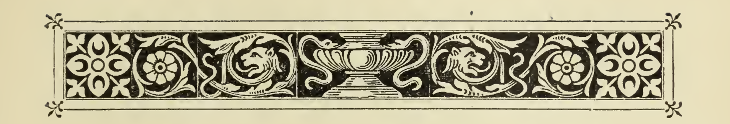


Einleitung.

Dante Alighieri's Bedeutung als Verfechter der aussterbenden Reichs-Idee; Ausgang der Doppelherrschaft (Papstthum und Reichsgewalt) in Italien.







Einleitung.

Dante Alighieri's Bedeutung als Verfechter der aussterbenden Reichs-Idee; Ausgang der Doppelherrschaft (Papstthum und Reichsgewalt) in Italien.

Gleich einem Januskopf, in die Vergangenheit und zugleich in die Zukunft weisend, steht an der Grenze zweier Kultur-Epochen — diese Grenzscheide gewissermaßen in sich personificierend — der Patriot, der Dichter, der Denker Dante Alighieri. Seltsam ist, daß wir gerade bei ihm, dem ersten und vornehmsten Bahnbrecher des nationalen Aufschwungs, der die italienische Nation ihrem zweiten, goldenen Zeitalter zuführte, auf einen schneidenden Gegensatz mit einer der maßgebenden Ideen stoßen, die eben diesem Aufschwung zu Grunde lag.

Wenn Dante sich einerseits in seinem großen Werke, der göttlichen Komödie, geradezu als Schöpfer einer neuen Kulturphase kennzeichnet, so bleibt er andrerseits in vieler Beziehung mit den feinsten Fasern seines Denkens und Empfindens verwachsen mit eben jenem weltgeschichtlichen Prinzip, das im Verlöschen ist.

Es ist Dante's Parteinahme für die Wiederherstellung der mittelalterlichen Reichsgewalt, die wir hier im Auge haben.

Ganz in dem Geiste Karl's des Großen und Leo's III. betrachtet Dante die Reichsgewalt.

Die Wiedereinsetzung des Imperators in seine alten Rechte als „Protector Ecclesiae“, wie einst Pipin, den wir in dem ersten Bande unseres Werkes als den eigentlichen Begründer der Reichsgewalt in Italien nannten, sich bezeichnete, erklärt Dante wiederholt für das einzige Mittel zur Beilegung der politischen Wirren der Zeit, wie er denn auch in seiner großen Dichtung dieser Sehnsucht und diesem Weheruf nach „dem fernen Cäsar, der endlich zu seinem verlassenen, seiner harrenden Volke zurückkehren möge!“ vielfach Ausdruck giebt.

Das Römische Reich, dessen Wiederherstellung in einem der christlichen Weltanschauung entsprechenden Sinne die großartige Idee Karl's des Frankenkönigs und des ihm an geistiger Größe ebenbürtigen Papstes Leo III. war — dieses römisch-christliche Reich, das mit dem letzten, auf dem Schaffot in Neapel hingemordeten Staufen für alle Zeit zu Grabe ging, noch einmal aus seiner Asche erstehen zu sehen, das war der tragische, weil unerfüllbare Traum, an dem Dante's Leben sich verblutete.

„Die Erscheinung dieses Mannes,“ sagt diesbezüglich einer seiner Biographen, „hat so oft den Eindruck eines Wunders, eines Räthsels gemacht.“

Was das Wunderbare seiner Erscheinung betrifft, so dürfte es nicht unmöglich sein, bei näherem Zusehen den geheimnißvollen Schleier in etwas zu lüften und sein Auftreten des räthselhaften Charakters zu entkleiden.

So weit nicht das Erscheinen jedes außerordentlichen Geistes etwas Unerklärbares an sich hat, liegt doch in dem gährenden und hochentwickelten Charakter seines Volkes, in

dem Erwachen der alten Literatur, in der hastigen Bewegung aller geschichtlichen Momente, in den poetischen Trieben seiner Zeitgenossen, in der Fülle der italienischen Civilisation ein Schlüssel zu diesem Räthsel.

Das Wunderbare dieser Erscheinung hat für uns immer anderswo gelegen!

Indem dieses Genie die Sprache und Dichtung seiner Nation plötzlich auf eine solche unerwartete Höhe führt, stellt es sich zugleich ausgesprochenermaßen der übrigen Entwickelung derselben entgegen!

Bezüglich seines politischen Charakters vor Allem steht der Dichter mit seiner Nation in bittrem Widerspruch und möchte sie in die Bahn zurücklenken, die sie soeben unter den gewaltigsten Katastrophen verlassen hat.

Ja noch mehr! — Mit der gesammten neueren politischen Entwickelung Europas, die die Schranken der mittelalterlichen Ordnung der Dinge zu entwurzeln im Begriff ist, setzt sich Dante in offenen Gegensatz und erklärt ihr den Krieg, er, den man doch selbst als einen der größesten Söhne jener Entwickelung erkennen muß!"

Wie diese, mit dem Zeitgeist, dessen Bahnbrecher er selbst in vielfachem Sinne war, grell contrastirende Begeisterung für die Wiederherstellung des Reiches sich in ihm entwickelte, wie sie der eigentliche Ausgangspunkt all der tragischen Conflikte seines Lebens ward, ersehen wir am besten, wenn wir Dantes Handeln und Eingreifen in das öffentliche Leben einerseits, andererseits die Einflüsse in's Auge fassen, die eben diese öffentlichen Begebenheiten und Zustände auf seine innere Entwickelung ausüben.

Das erste politische Ereigniß von Bedeutung, an welchem Dantes persönliche Bethätigung uns verbürgt und außer Frage gestellt ist, war die Schlacht von Campaldino.

Im Kampfe der Florentiner mit dem ghibellinischen

Arezzo sehen wir Dante, den Sprößling eines alt-guelfischen Adelsgeschlechts, auf Seiten der siegreichen Guelfen stehn.

„In der Schlacht von Campaldino," so schreibt Dante in einem von Leonardi Bruni mitgetheilten Briefe, „befand auch ich mich, — der Kindheit in der Führung der Waffen entwachsen, anfangs voller Zagen, dann aber unermeßlichen Jubel im Herzen, über die neuen Ergebnisse dieses Krieges."

Die Schlacht von Campaldino, deren die gleichzeitigen Geschichtsschreiber, unter ihnen auch ein deutscher Chronist, als die blutigste unter all jenen Partei-Schlachten schildern, hatte das Uebergewicht der Stadt Florenz über alle anderen guelfischen Städte festgestellt. Daher fuhr man denn auch in Florenz eifrig in der Bekriegung der Gegner fort.

Nach der Niederlage Arezzos schien Pisa besonders gefährlich.

Es war um 1289, dem Jahre des Blutbades von Campaldino. Als Florenz in demselben Jahre einen neuen Feldzug gegen das nachbarliche, den gebrochenen und gedemüthigten Aretinern freundlich gesinnte Pisa eröffnete, begegnen wir Dante auch noch als Kämpen für die guelfische Fahne unter den Florentinischen Reitern.

Seinen ersten sichtbaren Anfang nahm der Gesinnungs-Umschwung Dantes, des von Hause aus durch und durch guelfisch gesinnten Edelmannes, unter der gewaltsamen Regierung Bonifaz VIII. (1284—1303).

Nach dem kläglichen Pontificat Cölestin V., des späteren Einsiedlers vom Berg Murone, dessen feigem Rücktritt Dante in der Göttlichen Komödie mit den Worten „che per vilta fe il gran rifiuto"*) das verdiente Denkmal setzt, hatte Bonifaz VIII. den päpstlichen Stuhl bestiegen.

Einer der leidenschaftlichsten und herrschsüchtigsten Cha-

---

*) Der aus Feigheit den großen Verzicht that.

raktere, die die Geschichte des Papstthums aufzuweisen hat, erklärte er von vorn herein dem Ghibellinenthum „den Krieg bis auf's Messer".

Wenige Jahre nach der Schlacht von Campaldino vollzog sich in der politischen Sachlage in Florenz eine wesentliche Aenderung, die wir, wenn auch nur in knappen Umrißlinien zeichnen wollen, ehe wir uns wieder dem Hauptgegenstande unserer Darstellung zuwenden.

In Messer Giano della Bella, einem Manne, der selbst von adliger Herkunft war, dessen strenger Gerechtigkeitssinn sich aber gegen die Ausschreitungen der guelfischen Partei und ihres gewaltsamen Spitzführers Corso Donati empörte, eines Menschen, dem, wenn es galt seine Herrschaft zu befestigen, kein Mittel zu verbrecherisch, kein Verrath zu schnöde war, hatte die zuvor gedrückte, politisch ohnmächtige Volkspartei plötzlich eine mächtige Stütze gewonnen.

Im Widerstand gegen Corso Donati, den eigenmächtigen und hinterlistigen Guelfenführer, den schon seine eigenen Parteigenossen „den florentinischen Catilina" nannten — mithin auch im Widerstande gegen den Protector Donatis, Bonifaz VIII., gelang es dem kühnen Haupte der Volkspartei, dem muthigen und entschlossenen Giano della Bella, den Sieg über die Guelfen zu erringen. Es war um das Jahr 1293. Als bei Gelegenheit eines Konfliktes zwischen dem energischen Volksführer und dem Schützling des Papstes, Bonifaz VIII. jenen, den tapferen und geachteten Mann, in die Verbannung nach Frankreich trieb, als in Folge dieser Vergewaltigung das Volk sich nur um so ungestümer erhob und die verhaßten Guelfen trotz Allem in Schranken hielt, da löste sich so manches lebenskräftige Glied vom guelfischen Adel ab.

Mit vielen anderen, und zwar den Besten und Edelsten unter ihnen, ging auch Dante Alighieri bei dieser Gelegen-

heit zur Volkspartei über, „um sich die Zukunft zu retten", wie er selbst in einem seiner Briefe sagt, indem er sich in eine der Zünfte aufnehmen ließ. Und zwar war es die Zunft der Aerzte und Apotheker, für die er sich entschied; wahrscheinlich weil diese ihm in Folge seiner naturwissenschaftlichen Kenntnisse, überhaupt durch seine gelehrten Studien näher lag als irgend eine andere.

Zwar theilte Dante seit seiner Loslösung vom guelfischen Adel, in den Jahren 1293—1300, die Grundsätze der „Popolanen" d. h. der gemäßigten Guelfen — doch lag in dieser Loslösung schon der Anfang vom Ende.

So mächtig war trotz der Verbannung ihres Führers in dem eben erwähnten Moment in Florenz die Volkspartei geblieben, daß kein florentinischer Bürger zur Bekleidung eines öffentlichen Amtes zugelassen wurde, wenn er nicht der einen oder der anderen der Zünfte als Mitglied angehörte.

Es war im Jahre 1300, als Dante, als Mitglied der Zunft der Aerzte zur Wahl berechtigt, unter die 6 Prioren der Stadt Florenz gewählt wurde.

„All' meine Leiden," so schreibt er selbst später in einem Moment tiefster Niedergeschlagenheit, „und all' mein Ungemach nahm Anfang und Ursach von der verhängnißvollen Geschäftsführung meines Priorats", ein Ausruf, der übrigens nicht etwa als Selbst-Vorwurf zu deuten ist, sondern als Hinweis auf die unlösbaren Konflikte, die eben jene Zeit lodernden Partei-Haders mit sich führte.

Etwa ein Jahr nach dem Antritt seines Priorats wird Dante zum Zweck einer Friedensvermittlung zu Bonifaz nach Rom geschickt.

Wenn wir der Schilderung, die Boccaccio in seinem Leben Dante's von dieser prekären Mission entwirft, Glauben schenken dürfen, so trat Dante dieselbe an mit den tiefbedeutsamen Worten:

„Wenn ich gehe — Wer bleibt?
Und wenn ich bleibe — Wer geht?“

Die Gesandtschaft blieb, wie es nicht anders zu erwarten stand, erfolglos. In erster Linie handelte es sich bei derselben um eine Versöhnung mit dem erzürnten Papst und um Abwehr einer von Frankreich her drohenden Gefahr: der berüchtigten, durch Bonifaz selbst herbeigeführten Einmischung Carls von Valois (Bruder Philipp IV. des Schönen) in die florentinischen Angelegenheiten. Es ist bekannt, wie abstoßend für beide Theile diese Begegnung ausfiel. Dante hat denn auch einen unauslöschlichen Groll gegen den Papst in sein Herz gepflanzt.

Unermüdlich hat er ihn in seinem großen Werke, der „Göttlichen Komödie“, mit der Geißel seines Zornes verfolgt, ihn als den hochmüthigen Anmaßer des päpstlichen Stuhles, als den Feind der Gottheit wie der Menschheit gebrandmarkt und die ganze Summe seiner Anklagen mit flammenden und unvergänglichen Zungen seiner Dichtung eingeschrieben.

So läßt er sich im XVII. Gesang des Paradieses über seine bevorstehende Verbannung aus Florenz weissagen:

„Questo si vuole, questo già si cercha
E tosto verrà fatto, a chi ciò pensa
Là dove Cristo tutto si merca!“

„Das ist es, was man will! Das sucht bereits man,
Bald wird's vollführt von dem, der drauf schon sinnet,
Dort, wo den Christ man Tag für Tag zu Markt trägt.“

In entsprechender Weise heißt es in dem XIX. Gesang des Inferno, welcher den dritten Höllenbulgen, die Verdammungsstätte der simonistischen Päpste darstellt, bei der Begegnung Dante's mit dem Vorgänger Bonifaz VIII.:

„An jedem Abhang sah ich und am Grunde
Das grauliche Gestein bedeckt mit Löchern,
Kreisförmig insgesammt und gleicher Breite — —
Jedwedem ragten vor aus seiner Mündung
Die Füße eines Sünders! doch drin verblieb der Körper.
Die Sohlen beid' erglühten ihnen sämmtlich,
Drob mit den Fußgelenken so sie zuckten,
Daß Seil' und Winden sie zerrissen hätten.
— — — — — — — — — — — — —
„Mein Meister," sprach ich, „wer ist dort der zuckend,
Mehr als die übrigen Genossen, tobet,
Von rother, glüh'nder Flamme ausgesogen?"

Nachdem Dante sich von seinem Führer Virgil „zu dem durchlöcherten und engen Grunde" hat tragen lassen, redet er den „mit den Knöcheln angstvoll zuckenden" Sünder an:

„O Du, deß Haupt gesenkt zur Tiefe,
Verruchter Geist, pfahlähnlich eingerammelt,
Wer Du auch sei'st," sprach ich, „vermagst Du's, rede."

Auf diese Frage giebt der Angeredete, im Glauben, es sei sein Nachfolger auf dem Papstthron, den der göttliche Fluch hinabgeschleudert, daß er sich der sein harrenden Qual unterziehe, die bezeichnende Antwort:

„Sei tu già costi ritto
Sei tu già costi ritto Bonifazio?"
„Bist Du schon eingetroffen?
Bist Du schon eingetroffen, Bonifazius?"

und weiter:

„Wardst Du so schnell der Habe überdrüssig,
Drob Du Dich nicht gescheut, mit List zu fangen
Die schöne Frau, und sie dann zu verderben?"

Bei der Vorliebe der Zeit für allegorische Ausdrucksweise, die ja bekanntlich auch in der Göttlichen Komödie vorherrscht, ist es wohl kaum nothwendig, darauf hinzuweisen, daß hier in „der schönen Frau" die nur zu oft dem „Meistbietenden" feilgegebene christliche Kirche gemeint ist.

Seinen Höhepunkt erreicht der Ausdruck der Verachtung Dante's gegen die in dem eben erwähnten Höllengesang vorgeführten simonistischen Päpste vollends in dem Schluß desselben. Nachdem der Vorgänger Bonifazius VIII., auf Dante's Geheiß, sein Sündenbekenntniß abgelegt hat, heißt es weiter:

„Nicht weiß ich, ob ich hier zu keck gewesen,
Da ich antwortet ihm in solcher Weise:
„Sag' an, wie groß der Schatz war, den von Anfang
Wohl von St. Peter unser Herr verlangte,
Als er der Schlüssel Macht in seine Hand gab?
Gewiß Nichts fordert er, als: „Folge nach mir."
(„Certo non chiese se non: Vienmi dietro!")

Immer wieder, wie hier, so in unzähligen Fällen, deren einzelne Aufführung uns zu weit führen würde, sehen wir Dante's Angriffe auf das entartete Papstthum mit den Angriffen auf Bonifaz VIII. in Eins zusammenfließen.

Während Dante noch in Rom mit dem Papst unterhandelt, hat sich das Schicksal seiner Vaterstadt bereits vollzogen.

Die Republik, der sich von Außen keine Stütze bot, öffnete, der eigenen Widerstandskraft mißtrauend, dem Grafen von Valois — „dem päpstlichen Friedensboten" (dies war der von dem französischen Usurpator angemaßte Titel) die Thore. Kaum hatte man dem letzteren auf päpstlichen Befehl die Regierung und den Schutz der Stadt angetragen, als der von Bonifaz gesandte, seines Protektors würdige „Friedensstifter" die Maske abwarf.

Eh man sich's versah, befand sich die Stadt in Belagerungszustand. Auf Anstiften des ehemaligen Guelfenführers, des schon vorerwähnten Corso Donati, um den sich rasch sein Anhang wieder sammelte, wurden die Häuser der Ghibellinen belagert und in Brand gesteckt.

Zu diesen theils eingeäscherten, theils demolirten Häusern der Ghibellinen zählte, nach Boccaccios Mittheilungen, auch das Haus der Alighieri.

„An einen Widerstand,“ so schildert ein gleichzeitiger Chronist die Zustände, „war nicht zu denken. Es sah in Florenz aus und ging zu, wie in Rom, in den Tagen der Römischen Proscription. Alle Bande lösten sich auf. Viele wurden reich, die zuvor arm gewesen waren, und umgekehrt. Von denen, die auf der Liste der „Verräther“ und „Aufwiegler“ standen, entging Keiner seinem Schicksal. Aus der Stadt verbreiteten sich die Anarchie, die Vergewaltigung und die Verwüstung in die Landschaft, bis endlich die mord- und zerstörungssüchtigen Arme ermatteten!“

Mit diesen Excessen aber gab sich der Rachedurst der Guelfen, an ihrer Spitze der nunmehrige Befehlshaber der Stadt der Graf von Valois, noch lange nicht zufrieden. Auf das anarchische Blutvergießen folgte das in gesetzliche Formen gekleidete Strafgericht gegen die Weißen (oder Ghibellinen).

Der eben erwähnten Proscription folgte i. J. 1302 eine zweite.

„Von dem öffentlichen Gerücht,“ so heißt es wörtlich in dem gegen Dante und die übrigen Priore gefällten Urtheilsspruch: „angeklagt, seien sie schuldig, sich dem Papst und dem Einzug des Grafen von Valois widersetzt zu haben. Auch Betrügereien und Erpressungen hätten sie sich zu Schulden kommen lassen. Sie wurden daher zu einer Geldstrafe von 3000 Lire verurtheilt; bezahlten sie dieselbe nicht in einer

Frist von drei Tagen, so sollten ihre Besitzungen zerstört und veräußert werden."

Ueber Dante und einige seine Gesinnung theilende Freunde ließ der französische Tyrann das Urtheil noch speziell dahin verschärfen: Daß sie im Falle der Betretung des heimathlichen Bodens lebendig verbrannt werden sollten, falls sie die ihnen auferlegte Buße nicht bezahlt hätten.

So begannen mit dem Jahre 1302 die für den Dichter so bitteren Zeiten der Vogelfreiheit, der Demüthigungen, des unstäten Wanderlebens, von denen wir in seinen Gedichten manch tief schmerzlichen Nachklang finden.

So lauten unter Anderem in dem XXVII. Gesang des Paradieses, in welchem er sich von Beatrice sein Schicksal vorhersagen läßt die in ihrer Einfachheit nur um so erschütternderen Worte:

„Tu proverai si come sa di sale
Lo pane altrui, e come è duro calle
Lo scender e salir per altrui scale!

„Erfahren wirst du, wie gesalzen schmecket
Das fremde Brod und wie so herb' der Pfad ist,
Den man auf fremden Stiegen auf- und absteigt!"

Aber stärker als der Schmerz und der Gram über alle Unbilden, die sie ihm angethan, bleibt in dem Landesflüchtigen, dem Verwiesenen, die Liebe zur Heimath, die ihn so grausam verstieß.

Als höchster Lohn, den er sich zum Schluß seines großen Werkes, „an welches Himmel und Erde mit Hand angelegt," erfleht, steht ihm vor Augen die heißersehnte Rückkehr und die Erwerbung der Dichterkrone in dem Baptisterium seiner Vaterstadt.

Bekanntlich diente, wie das Capitol zu Rom, so in

Florenz das alte Sanktuarium des florentinischen Volkes, das Baptisterium zur Stätte der Dichterkrönung.

So hören wir ihn in dem 25sten Gesang des Paradieses die wehmüthigen, für diejenigen, die eine Vorstellung von dem grausamen Schicksal des Dichters haben, von den Demüthigungen und Entbehrungen, der Existenzlosigkeit, die seiner bis an sein Ende harrten, doppelt rührenden Worte ausrufen:

„Se mai continga che il poema sacro
Al quale ha posto mano e cielo e terra
Si che m'ha fatto per piu anni macro,
Vinca la crudelta, che fuor mi serra
Del bell'ovile, dove io dormi agnello
Nimico ai lupi che gli danno guerra;
Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò poeta, ed in sul fonte
Del mio battesmo prenderò il capello!"

„Sollt' ich's erleben, daß die heil'ge Dichtung
Daran Hand angelegt hat Erd und Himmel,
Und drob so manches Jahr ich mich verzehrte,
Die Grausamkeit besiegte, die mich ausschließt
Von jener schönen Hürde, drin ein Lämmlein
Ich schlief, den Wölfen feind, die sie bekriegen;
Würd' ich mit and'rem Ruf, mit and'rem Vließe*)
Als Dichter heim dann kehren und am Borne,
Wo ich getaufet ward, den Kranz erhalten!"

---

*) Da gerade diese Stelle einige der, zumal in der Uebersetzung der Göttlichen Komödie unvermeidlichen, Dunkelheiten des Ausdrucks aufzuweisen hat, so sei hier noch bemerkt, daß mit dem „Vließe" das veränderte, d. h. ergraute Haar des Dichters gemeint ist — mit dem Kranze, wie wohl kaum nöthig ist noch hinzuzufügen, der ersehnte Lorbeer der Krönung.

Immer mehr und mehr verfinstert sich in den folgenden Jahren der politische Horizont Italiens. Vor Allem vollzieht sich in Folge der Uebermacht Frankreichs und dessen Umschwungs von der Guelfischen Politik der Anjou zu der im höchsten Grade antipäpstlichen Politik Philipp's IV. die für die Kirche verhängnißvollste unter all den Freiheits-Entäußerungen, wie die politische Schwäche und Charakterlosigkeit einzelner Päpste sie nach sich zogen.

Welch seltsame Nemesis in der That, die sich hier im Gang der Ereignisse vollzieht! Die Opposition gegen die Ausschreitungen des Papstthums und seine angestrebte Universalmacht, wo erhebt sie zuerst ihr Haupt? — In Frankreich! — In demselben Frankreich, das ihm eben erst in dem „tugendhaften Anjou", dem „frommen Athleten der Kirche!" die eiserne Stütze geliefert hatte.

Mit seinen eigenen Waffen gleichsam sieht das Papstthum sich bestraft für den tragischen Ausgang des zweiten Staufen, des in der Verbannung gestorbenen Friedrich, für die Bluttage von Benevent und Tagliacozzo, mit einem Wort für die erbarmungslose, unter seiner Aegide durchgeführte Henkerarbeit Carl's von Anjou gegen das Geschlecht der Staufen, deren wahres Verbrechen ja auch in nichts Anderem bestand, als in der Opposition gegen die Universalmacht der Kirche.

Gegen das theokratische Prinzip Bonifaz VIII. führt Philipp IV. den ersten tödtlichen Streich.

Er verweigert, selbst des von Bonifaz gegen ihn geschleuderten Bannfluches nicht achtend, von dem Papst gestellte, dem theokratischen Prinzip Bonifaz VIII. entsprechende Forderungen.

Als der Papst, nach der Schilderung, die Villani von jenen Vorgängen entwirft, seine, wie er meint, noch tödtlichen Blitze auf Philipp von Frankreich schleudern wollte,

wie einst Innocenz IV. auf Friedrich II., da ward er von den Franzosen in Anagni schimpflich in seiner Person und Würde verhöhnt und mißhandelt; so daß er, nach Rom zurückgekehrt, unfähig, die erlittene Schmach zu ertragen, an seiner empfindlichsten Stelle getroffen, kurze Zeit darauf den Geist aufgab.

Philipp, der wie an Herrschsucht so an Ehrgeiz seinem päpstlichen Gegner nichts nachgab, war seinerseits weit entfernt, sich mit dem über Bonifaz davongetragenen Siege zu begnügen.

Es war im Jahre 1304, nach dem Tode Benedikt XI., der vergebens nach Herbeiführung friedlicherer Verhältnisse gestrebt hatte, als Philipp IV., der bisherigen Willkür der Päpste seine eigene Willkür entgegensetzend, durch die Erhebung des Bischofs von Bordeaux zum Papst und durch die Ueberführung des päpstlichen Stuhls nach Avignon seiner schon zuvor signalisirten Politik die Krone aufsetzte.

Gerade in diesem Moment der beginnenden Zwingherrschaft Frankreichs über die Kirche, in diesem Moment der tiefsten politischen Erniedrigung Italiens erscholl plötzlich die Epoche machende Nachricht von einer neuen Königswahl in Deutschland.

„Der neue König, Heinrich der Luxemburger,“ so ging's wie ein Lauffeuer von Mund zu Mund, „wolle nach Italien kommen, um die verjährten Rechte auf die Kaiserkrönung wieder zur Geltung zu bringen.“

Als diese unerwartete Nachricht plötzlich über die Alpen drang, hatte Dante eben erst in seinem „Convito“ (Gastmahl) der Ueberlast seiner Leiden Ausdruck gegeben.

In Aeußerungen bittersten Wehes hatte sein verstörtes Gemüth sich Luft gemacht.

„Seitdem,“ so heißt es in dem eben erwähnten Gastmahl, „es den Bürgern der schönsten und berühmtesten

Tochter Roms gefallen hat, mich aus ihrem holden Schooß zu verstoßen, in welchem ich geboren und auferzogen bin, und in welchem ich von ganzem Herzen wünsche die müde Seele auszuruhn und die mir beschiedene Zeit zu beschließen, seitdem habe ich fast alle Gegenden, zu welchen sich diese Sprache erstreckt, pilgernd und gleichsam bettelnd durchzogen und habe gegen meinen Willen die Wunden des Schicksals zur Schau getragen, welche man ungerechter Weise den Geschlagenen häufig vorzuwerfen pflegt. In Wahrheit, ich bin ein Fahrzeug gewesen ohne Segel und ohne Steuer, verschlagen zu verschiedenen Häfen und Buchten und Ufern durch den trocknen Wind, welchen die schmerzensreiche Armuth ausathmet, und bin den Augen vieler Menschen gering erschienen, welche, durch böse Gerüchte getäuscht, sich eine falsche Vorstellung von mir machten."

Es ist gewiß nicht zu viel gesagt, wenn wir Heinrich VII. Bestrebungen, wenn wir das phantastische Gebäude der von ihm angebahnten Politik als ein Wiederspiel des tragischen Herrscher-Traumes der Ottonen bezeichnen. Wie einst Otto III. an der Wiederherstellung der Kaiserwürde im römisch-byzantinischen Sinne des Wortes seine Kräfte zwecklos aufrieb, so sehen wir den Erneuerer der jetzt auch ihrerseits zu Grabe gegangenen mittelalterlichen Reichsgewalt an eine ähnliche Utopie in ebenso tragischer Weise seine Energie verschleudern, um endlich sieglos an den sich entgegenstemmenden Hemmnissen zu zerschellen.

„Heinrich VII. hatte keine große Vergangenheit hinter sich" so schildert einer seiner Biographen den Mann, auf den die bedrängten Ghibellinen in Italien, unter ihnen besonders auch Dante, bei der Nachricht von dem bevorstehenden Römer-Zuge des neuen deutschen Herrschers, wie zu einem Messias aufblickten.

„Die Lage eines schmalen väterlichen Erbes hatte ihn

früh mit dem französischen Hof in Berührung gebracht, König Philipp ihn zum Ritter geschlagen und in Dienst genommen.

Den äußeren Sitten nach war er mehr Franzose als Deutscher; seine gewöhnliche Sprache war die französische. Aber sein innerstes Wesen war durchaus deutsch und hatte mit dem Franzosenthum nichts gemein.

Er war überwiegender Gemüthsmensch, von Ehrgeiz und Thatendrang in hohem Maße beseelt, die aber von einer tiefreligiösen Stimmung gemildert und geadelt wurden.

In Deutschland konnte sein Thatendrang nicht befriedigt werden.

Der Entschluß, an die Spitze der Christenheit zu treten und in erster Linie das Kaiserthum in Italien wiederherzustellen, hatte sich seiner bereits bemächtigt. Er scheint das freie Erzeugniß seiner romantischen idealen Natur gewesen zu sein, der das prosaisch gewordene Vaterland keine genügende Nahrung bot.

Die erhabensten Vorstellungen, die je mit seiner Würde verknüpft worden sind, vereinten sich in seinem Geiste zu einem abgerundeten, verführerischen Bilde. Dies setzt schon voraus, daß er Italien nicht kannte; und in der That ganz unabhängig von jeglicher Kenntniß und Kritik gab er sich seinem dunklen Drange hin."

Der Widerhall, den die in Aussicht gestellte Wiederherstellung des Reiches in dem getreuen Ghibellinen, in Dante Alighieri fand, in dessen Gemüthsverfassung wir eben erst bei Erwähnung des „Convito" einen Einblick gewannen, der Aufschwung der Hoffnungen, die Dante auf den Römerzug des Luxemburgers knüpft, tritt uns in seinen eigenen Schriften vielfach entgegen.

Im Fieber des ersten Jubels wirft er ein offenes Blatt in die Welt. „Siehe da," so heißt es in dem von ihm er-

lassenen öffentlichen Schreiben, „die Zeit, in welcher die Zeichen des Trostes und des Friedens sich erheben. Denn der neue Tag erglänzt, seinen Schimmer zeigend. Bereits wehen sanfte Morgenlüfte, der Himmel röthet sich an seinen Rändern und bezeugt mit süßer Klarheit die Wahrzeichen der Völker. — — —

Sintemal der friedfertige Titan wieder erstehen, und die Gerechtigkeit, die ohne ihre Sonne, gleich Pflanzen um die Zeit der Sonnenwende, erstorben war, sobald er seine Locken schüttelt, wieder grünen wird.

Denn siehe da, es öffnete das mitleidige Ohr der Löwe aus dem Stamme Juda. Erbarmen fühlend bei dem Geheul der allgemeinen Gefangenschaft, erweckte er einen zweiten Moses, der sein Volk von dem Plan der Egypter befreien und in das Land führen wird, wo Milch und Honig fließt.

Freue Dich, Italien, daß Du neidenswerth erscheinen wirst dem Erdkreis! Denn Dein Bräutigam, der Trost der Welt, der gnadenreiche Heinrich, der Göttliche und August und Cäsar eilen zur Hochzeit!“

In diesem Taumel siegesgewisser Erwartungen geht es fort. Nachdem Dante den zukünftigen Erlöser Italiens mit Christus selbst verglichen hat, als den, in welchem sich wie von einem Punkt „die Macht des Petrus und des Cäsar zweizackt“, (Göttl. Komödie.) schließt er den Aufruf an sein Volk mit den Worten: „So öffnet denn die Augen und sehet: Er ist derjenige, welchen Petrus, Gottes Statthalter, uns zu ehren gemahnt.“

Derselbe alttestamentliche Ton, der diesem Schreiben das eigenthümlich feierliche Gepräge giebt, herrscht auch sonst in jedem auf das große Ereigniß des Tages hinzielenden Schriftstück Dante's und bezeichnet in beredter Weise die Stimmung, in welcher er seinen „Auserwählten“ erwartet.

Unterdessen hat Heinrich seinen Marsch bis Mailand

fortgesetzt. Auf den ersten Anstoß gehorcht ihm Alles. — Bald aber bricht in Mailand ein Aufstand los. Zu diesem ersten ernstlichen Hemmniß auf dem gehofften Siegeszuge gesellen sich drückende Geldverlegenheiten. Den Anstrengungen des Königs gelingt es zwar, den Aufstand zu bekämpfen, aber bald folgen andere Städte der Lombardei dem Beispiel Mailands.

Wie Florenz und die daselbst herrschende Partei der Schwarzen oder Guelfen sich der Neubefestigung der Reichsgewalt gegenüberstellen würden, lag auf der Hand. — Kaum ist es Dante zu Ohren gekommen, daß jene lombardischen Aufstände (so in Lodi, Crema, Cremona, Brescia) der florentinischen Aufmunterungen nicht entbehrten, so richtet er ein neues, von Grimm loderndes Schreiben an seine florentinischen Mitbürger.

Dem Dichter war es nicht vergönnt, seinen Traum verwirklicht zu sehen. Während Florenz, unbeirrt durch den Klageruf des Verbannten in seiner feindlichen Stellung verharrt, sieht Dante seinen Auserwählten selbst in Bahnen einlenken, deren Tragweite sein scharfer Blick sofort erkannt hat.

Vergebens fleht er den König an, ohne Umschweif sich dem eigentlichen Heerde der lombardischen Verschwörungen, der eben kein andrer als Florenz ist, zuzuwenden.

Nachdem er ihm das Zwecklose der Bekämpfung jener von Florenz, als der Wurzel, immer wieder neu genährten Aufstände dargelegt hat, fährt er, immer heftiger seinen Grimm entladend, fort: „Weißt Du denn nicht, Vortrefflichster unter den Fürsten, wo das Füchslein, gesichert vor den Jägern, sich verbirgt?

Nicht aus dem reißenden Po, nicht aus dem Tiber trinkt das verbrecherische Thier, wohl aber die Fluthen des

Arno vergiftet bis jetzt sein Rachen und Florenz — weißt Du es nicht? — Florenz heißt das grause Verderben.

Das ist die Natter, die sich gegen die Eingeweide ihrer Mutter kehrt! Das ist die faulende Bestie, welche die Heerde ihres Herrn mit Ansteckung befleckt!"

Als Todtfeinde stehen von nun an, wie wir sehen, Dante, der Ghibellinische Patriot, und seine Mitbürger, die siegreichen Parteiführer des durch so viele Generationen von den Ahnen auf die Enkel übertragenen Guelfenthums in Florenz, sich gegenüber.

Als Heinrich VII., durch die bittersten Erfahrungen belehrt, das Mißliche seines Projekts erkannte — das lediglich in dem unpraktischen Idealismus zu suchen war, mit welchem er, im Vertrauen auf die Majestät und Unverbrüchlichkeit seiner Rechte, sich für über den Parteien stehend erklärte —, da war es zu spät.

Ebenso wenig wie die endlich in Rom zu Stande gekommene Krönung (nicht in St. Peter, wie Heinrich es leidenschaftlich gewünscht, sondern im Lateran fand dieselbe statt), entsprach der weitere Gang der Ereignisse bis zu seinem vorzeitigen Tode den hochfliegenden Erwartungen, mit denen der Luxemburger zwei Jahre zuvor den Boden Italiens betreten hatte.

So lieferte sein Römerzug nur den Beweis, daß die Idee des mittelalterlichen Kaiserthums eine abgestorbene war.

Die Stellung Dante's in dem tödtlichen Kampfe zwischen den ghibellinischen Bestrebungen des Königs und dem Guelfenthum seiner Vaterstadt hatte denn auch in Folge der erwähnten Ereignisse für ihn kein anderes Resultat, als die von den Schwarzen beschlossene Ausnahme Dante's von der auf diese Ereignisse folgenden Amnestie, die der Mehrzahl der geächteten Weißen die Thore ihrer Vaterstadt wieder öffnete.

Der tiefe Schmerz über seine fehlgeschlagenen Hoffnungen, so sehr er ihn auch gebeugt, hat es dennoch nicht vermocht, das Herz, die Lebensenergie des unermüdlichen Kämpfers für seine Idee, zu brechen.

Nachdem Dante endlich eingesehen, daß die Gruft Heinrichs VII. auch die Idee, für die er so viel gelitten und gekämpft, für immer umschloß, wendet er seine Kräfte demjenigen staatlichen Uebel zu, dessen Schmach, nebst dem Zusammenbruch des Ghibellinenthums, ihm am bittersten am Herzen nagte. Er, der unversöhnliche Feind der Uebergriffe des Papstthums, des despotischen Vertreters dieser Uebergriffe, Bonifaz VIII., war ein ebenso eifriger Verfechter des geistigen Regiments der Kirche und ihrer Befreiung von weltlicher Zwingherrschaft.

Was ihm nach dem Schiffbruch seiner auf Heinrich's Römerzug gestellten Hoffnungen am meisten am Herzen liegt, die Sache für die er nun mit ganzer Wucht und Darangabe seinerselbst eintritt, ist die Befreiung des päpstlichen Stuhles aus der schmählichen französischen Oberherrschaft.

Im Jahre 1314 war Clemens V., das willenlose Werkzeug in den Händen des gewaltsamen und ihm geistig überlegenen Philipp IV. gestorben.

Nirgends fand der Schrei, der aus dem Herzen aller besser Gesinnten nach Rückkehr des päpstlichen Stuhles an seinen — seit Petrus dem Begründer — angestammten Sitz nach der Stadt der Apostel, der verwaisten Roma, brach, einen lebhafteren Wiederhall, als in dem Herzen Dantes.

Wie sehr Dante, so unzufrieden er mit der Entwickelung des Papstthums war, an der Institution als solcher festhielt, davon ist uns aus der Zeit des in der Provence tagenden Conclave in seinen Briefen ein beredtes Zeugniß erhalten.

In einem Schreiben an die Kardinäle, welches er mit dem Klageliede Jeremiä I, I, einleitet: „Quomodo sola sedet civitas“ ruft er ihnen die Verödung Roms in's Gedächtniß. „Gleich dem falschen Wagenlenker, Phaeton, seien sie aus dem Geleise gerathen. Statt als gute Hirten die Heerde zu weiden, hätten sie sie mit sich in den Abgrund gerissen. Durch ihre Seichtigkeit und Verweltlichung seien sie schuld an der Schmach — „jener Schmach“ wie er klagend ausruft, gegen die seine Stimme sich machtlos Angesichts des Leichenbegängnisses der Mutter Kirche erhob!“

„Habe ich vielleicht Unrecht?“ so apostrophirt er sie: „Alle, Ihr nicht ausgenommen, haben sich zur Gattin die Begier ausersehen, die nie die Gebährerin der Gerechtigkeit sondern der Ruchlosigkeit und Ungerechtigkeit ist.“

„Ach, heilige Mutter, Braut Christi“ hören wir seine Klagen mit herber Ironie in dem Ausruf gipfeln: „Was für Söhne gebierst Du Dir zu Deiner Schande!“

Endlich schließt er die Ansprache an die in so unumwundener Sprache an ihre Pflichten gemahnten, ihres Amtes vergessenden Hirten der versprengten Heerde mit den erschütternden Worten: „Glaubt indeß ja nicht, daß ich allein von Allen so urtheile! Vielmehr Alle flüstern still für sich und denken, was ich laut auszusprechen wage. Nicht Wenige allerdings sind vor Erstaunen stumm! Werden sie aber immer schweigen und nicht vor ihrem Schöpfer Zeugniß ablegen? Noch lebt der Herr! Und er wird richten!“

Wie wenig der Gang der Ereignisse den Wünschen des Dichters entsprach, ist bekannt. Die seiner, wie der Anstrengungen aller ihm gleich Gesinnten spottende Wahl Johann's XXII. bestätigte von Neuem die Fortsetzung der „Babylonischen Gefangenschaft der Kirche.“

Von jener schmachvollen Wahl der in Frankreich versammelten Kardinäle wie von einem Keulenschlag getroffen,

stand Dante einer nicht endenden Perspektive von Leiden auch in anderer Richtung von Neuem gegenüber.

Das Maß derselben war noch lange nicht erfüllt!

Im Gang unserer Darstellung betonten wir bereits, wie heiß in dem Verbannten die Sehnsucht nach dem heimischen Boden brannte.

Trotz aller Feindseligkeiten, die Florenz als die wahre Zwingburg des Guelfenthums in Toskana schon über ihn verhängte, giebt er die Hoffnung der Wiederkehr nicht auf.

Bitterer denn je sollte er erst noch erfahren, wie wenig Ursache er hatte, auf die Erfüllung dieses seines heißesten Verlangens zu hoffen.

In Folge eines übrigens nur flüchtigen Aufschwungs der Ghibellinen unter der Führung des kampfmuthigen, in seinen Unternehmungen von dem neuen deutschen König, Ludwig dem Bayern, unterstützten Ghibellinen-Führers Uguccione della Faggiòla erging von Seiten der Guelfen in Florenz eine Erneuerung des Verbannungs-Dekrets gegen den „Ghibellinen und Rebellen", wie das vom Rath erlassene Schreiben die Proscribirten bezeichnet.

Kämen sie in die Gewalt der Republik, so sollten sie auf den Richtplatz geführt und ihnen das Haupt vom Rumpfe getrennt werden.

In der Liste des im Betretungsfall von dem Todesurtheil Betroffenen heißt es wörtlich: „Dante Aldeghieri et filios."

Zum ersten mal wird somit hier das Urtheil, wie aus der oben angeführten Namen-Nennung hervorgeht, selbst auf die Nachkommen des Dichters ausgedehnt.

Ebenso jählings, wie der gewaltsame aber tapfere Tyrann von Pisa, Uguccione della Faggiòla, die Sache der Ghibellinen zu Kampf und momentanem Siege geführt hatte, ebenso jählings erlosch sein Stern in Folge wieder-

holter, von seiner eigenen Partei angezettelter Aufstände, die endlich seine Flucht, mit ihr seinen Sturz herbeiführten.

Als man nach dem Sturze des gefürchteten Parteimanns und Feldherrn, als welcher der Herr von Pisa sich anfangs bewährt hatte, nun in Florenz mit diesem Sturz auch den des Ghibellinenthums für alle Zeit als vollendet ansah, da erließ der Rath der Stadt Florenz, es war im Jahre 1316, eine neue Amnestie.

Unter allerdings demüthigenden Bedingungen wurde den politischen Verbannten die Rückkehr nach Florenz gestattet.

Aus einem Schreiben Dantes, das mit jenen Vorgängen zusammenhängt, erfahren wir, daß sich ihm hier zum ersten Male die Möglichkeit der Rückkehr bot.

Wie aus jenem Schreiben hervorgeht, wurde Dante von einem ihm befreundeten Mönch aus Florenz über die Vorgänge in seiner Vaterstadt unterrichtet und von jenem Mönch und einem seiner Anverwandten gemeinsam aufgefordert, ein Amnestie-Gesuch einzureichen.

Die von sämmtlichen Proscribirten, mithin auch von Dante zu erfüllenden Bedingungen lauteten: Die Begnadigten hätten eine bestimmte Geldstrafe zu entrichten und in dem Tempel von San Giovanni (dem Baptisterium), wo, wie wir schon erwähnten, Dante gehofft hatte, „einst die Dichterkrone zu empfangen" — öffentlich Buße zu thun.

„In feierlichem Zuge, Mitren auf dem Haupt, brennende Kerzen in den Händen," so schildert ein Augenzeuge den Einzug der Rückkehrenden, „zogen sie hinter dem Münzwagen her, und wurden so dem Schutzheiligen der Stadt, dem heiligen Johannes „als reuige Sünder" dargebracht.

„Auf den Inhalt dieses Briefes," so antwortete Dante im Hinblick auf die den übrigen Verbannten, so auch ihm gestellten Bedingungen, „will ich nun meine Antwort

geben, und wenn sie nicht lauten wird, wie gewisse klein=müthige Seelen es wünschen, so bitte ich Euch herzlich, daß Ihr wohl erwäget, ehe Ihr ein Urtheil darüber fällt. Das ist es also, was mir über die beschlossene Begnadigung mit=getheilt wird: daß, wenn ich eine gewisse Buße in Geld be=zahlen und den Schimpf der öffentlichen Buße auf mich nehmen wolle, ich begnadigt werden solle und sofort zurück=kehren dürfe!

Das also wäre die glorreiche Zurückberufung, durch die Dante Alighieri, nachdem er nahezu drei Lustra die Ver=bannung getragen, seinem Vaterlande wiedergegeben wird? Diesen Lohn hat seine Unschuld, die vor Aller Augen liegt, verdient? Dies der Schweiß und die Anstrengung, die er auf die Wissenschaft verwendet hat? Fern sei es von mir, daß ich nach Art anderer Ehrloser, gleichsam in Fesseln, es über mich gewänne, mich zur Buße zu stellen!

Fern sei es von mir, denen, die mir Unrecht thaten, als wären es meine Wohlthäter, mein eigenes Geld zu zahlen!

Nicht das ist der Weg, ehrwürdiger Vater! — (aus dieser Bezeichnung ersehen wir, daß der Brief an einen Ordensgeistlichen gerichtet ist) — in das Vaterland zurück=zukehren! Wenn aber Ihr oder die Anderen einen Weg wißt, der dem Ruf Dantes und seiner Ehre nicht zuwider ist, so werde ich nicht säumig sein, ihn einzuschlagen. Wenn es jedoch nicht möglich ist, auf solchem Wege nach Florenz zurückzukehren, so werde ich nie zurückkehren! Und warum nicht so? Werde ich nicht das Licht der Sonne und der Gestirne überall erblicken? Werde ich nicht unter jedem Himmel der Wahrheit nachforschen können, so lange ich mich nicht dem Volke und der Republik Florenz gegenüber ruhm=los oder ehrlos benehme?

Auch werde ich deshalb nicht darben müssen!“

Wer erkennt nicht in diesem Stolz, in dieser verachtenden Ablehnung, wo es sich um Erfüllung seiner heißesten Wünsche handelt, die Gewalt der Sprache wieder, die heute noch nach einem halben Jahrtausend — gleichsam als Echo eines der tragischesten, aber auch erhebendsten Menschengeschicke, die die Geschichte zu verzeichnen hatte, — durch sein Volk forthallt — die Sprache dessen, der in seinem großen Gedicht die „energielosen als die niedrigsten und verächtlichsten Seelen" bezeichnet, dem der großartigste Künstler- und Dichtergeist, den das italienische Volk seit den Tagen Dante Alighieris hervorgebracht, Michel Angelo Buonarotti in seinen Sonnetten das verdiente Denkmal setzt, indem er sagt:

„Se par non ebbe il suo esilio indegno
Simil' uom 'ne maggior non nacque mai!"

Nie ward ein Bann verhängt, wie seiner, schändlich,
Nie ward ein Mensch geboren Seinesgleichen!

Das „Onorate l'altissimo Poeta", das wir heute in dem modernen Florentinischen Pantheon auf dem Marmor-Denkmal des Dichters lesen, es erschallte mahnend, in dem Moment, den wir als das „Zeitalter der Wiedergeburt Italiens" bezeichnen, in welchem das italienische Volk sich wieder auf sich selbst, mithin auch auf den besten und edelsten unter den Märtyrern seiner nationalen Ehre besann.

„Ihrer eigenen Härte satt," so schreibt Marsilio Ficino, der berühmte Freund und Hausgenosse Lorenzo's von Medici, „die begangene Ungerechtigkeit an einem ihrer edelsten Bürger beweinend, beschloß die Stadt Florenz, da sie ihn nunmehr weder todt noch lebendig wieder haben konnte, ihn in effigie zurückzurufen. Also ward Dante Alighieri, laut eines zweifach vom Senat erlassenen Dekrets zurückberufen, von Neuem als Bürger in den Schooß seiner Vaterstadt aufgenommen und

feierlich in alle ihm einst geraubten Aemter und Ehren eingesetzt. Auch ward die Büste des Todten, als Zeichen der Versöhnung und Dankbarkeit, von seinen Mitbürgern mit dem hochverdienten Lorbeer geschmückt.

Dieser feierliche Akt vollzog sich unter lebhafter Betheiligung aller Volksklassen im Tempel von San Giovanni, dem altehrwürdigen Sanktuarium der florentinischen Bevölkerung."

Trotz Allem erwiesen sich somit als Weissagung der Zukunft seine eigenen, vorhin schon erwähnten Worte aus dem XXV. Gesang des Paradieses:

„Con altra voce omai, con altro vello
Ritornerò Poeta! ed in sul fonte
Del mio battesimo prenderò il capello!"



I. Blüthe und Verfall der republikanischen Verfassung in Florenz. Machtbegründung der Medici.





I.
Blüthe und Verfall der republikanischen Verfassung in Florenz. Machtbegründung der Medici.

In dem ersten Theile unseres Werkes (siehe Cicerone Bd. I., Abschnitt II.: Aufschwung des italienischen Nationallebens im XIII. und XIV. Jahrhundert) faßten wir bereits in allgemeinen Umrißlinien die Entwickelung der republikanischen Tendenzen in Italien und des an letztere gebundenen städtischen und kommunalen Lebens in's Auge.

Wie sich einerseits bei der italienischen Nation überhaupt, andererseits bei den germanischen Völkerstämmen die Rückwirkung des Kampfes zwischen der Kirche und dem Staat in ihrer gesammten Kultur-Entwickelung geltend machte, ebenso verhielt es sich nothwendig auch mit den einzelnen, hier von der Kirche, dort von dem Reich abhängigen Feudalstaaten. Wie jene im Großen, so boten diese im Kleinen das Spiegelbild desselben zeitbewegenden Kampfes.

In Florenz, dessen kommunale Entwickelung um 1115, nach dem Tode der Gräfin Mathilde von Toskana — der mächtigen Parteiführerin Gregors VII. und Verfechterin kirchlicher Universalmacht — ihren Anfang nahm, blieb bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts die reichsfreundliche Partei die herrschende.

Noch entschiedener und noch durchgreifender als der zweite Hohenstaufische Kaiser Friedrich Barbarossa (1152 bis

1191) wußte sein Sohn Philipp, der im Jahre 1195 Toskana als Lehen empfing, die kaiserliche Partei — den päpstlichen, auf der Mathildischen Erbschaft fußenden Ansprüchen zum Trotz — am Ruder zu erhalten.

Nach dem jähen Tode seines Lehnsherrn und Bruders Heinrichs VI. (1197), als der Kampf Philipps mit seinem Vetter Otto von Wittelsbach um die deutsche Königskrone an den Vesten der Reichsmacht rüttelte, die sich von dem einmal empfangenen Stoß nie wieder erholen sollte, wandte sich das Blatt.

Der sogenannte Tuskische Bund, den Innozenz III. im Jahre 1198 mit den toskanischen Städten schloß, hatte keinen anderen Zweck, als die Unterdrückung der unter den ersten Hohenstaufen übermächtig gewordenen Reichspartei.

Nach den mancherlei Schwankungen der Parteien während der stürmisch bewegten Lebenstage Friedrichs II. errangen mit dem Tode des letzteren um 1250 die Guelfen einen entscheidenden Sieg. Gleichzeitig mit diesem Siege vollzog sich eine folgewichtige Neugestaltung der bisher zu Recht bestehenden Verfassung.

Je mehr und mehr zog die politische Uneinigkeit und Zerrissenheit des Adels die Erhebung der bis dahin politisch ohnmächtigen Volkspartei nach sich.

Den ersten entscheidenden Schritt that die Bürgerschaft als solche, indem sie die Organisation einer selbständigen volksthümlichen Wehrverfassung durchsetzte. An die Spitze dieser Bürger-Miliz trat der „Capitano del Popolo" (Volkshauptmann). Er trug das Banner des Volkes, weiß und roth getheilt, später das rothe Kreuz auf weißem Felde.

Obgleich die hiermit eingeleitete Neuerung dem öffentlichen Leben in Bezug auf Kunst, Handel und Industrie einen entschiedenen Aufschwung verlieh, so waren die Uebelstände des Parteiwesens und die mit denselben verbundenen Unruhen doch keineswegs beigelegt.

Im Jahre 1258 versuchten die Ghibellinen, an ihrer Spitze die vormals übermächtigen, dem Sohne Friedrichs II. König Manfred ergebenen Uberti gewaltsam eine Wandlung der Dinge herbeizuführen.

Trotz des Mißlingens ihres Unternehmens führte letzteres durch die Ereignisse, die dasselbe nach sich zog, dennoch in der Folgezeit zu dem von den Ghibellinen angestrebten Resultate.

Die bereitwillige Aufnahme, die all den großen, nach Siena, dem Hort und Schutz der Sache Manfreds, geflüchteten Ghibellinen zu Theil ward, zog zwei Jahre später, es war um 1260, die Schlacht von Montaperto an der Arbia nach sich. In einem Blutbade, wie die Geschichte Toskanas kaum ein zweites zu verzeichnen hatte, erlagen in dieser Schlacht die Guelfen der Rache ihrer Gegner.

Aber nur von kurzer Dauer war dieser Sieg der Parteiführer Manfreds.

Als im Jahre 1266 Manfred bei Benevent Schlacht und Leben gegen Carl von Anjou verlor, sahen die aufs Neue bedrängten Ghibellinen sich genöthigt, in Ausgleichsvorschläge Clemens IV. mit der Gegenpartei zu willigen.

Dieser von den Ghibellinen unfreiwillig abgeschlossene Ausgleich hatte jedoch wenig zu bedeuten. Schon nach Ablauf des für die letzteren so verhängnißvollen Jahres der Schlacht von Benevent entstanden neue Reibungen, die zu wiederholten, immer aber vergeblichen Friedensversuchen Clemens VI., (1265 — 1268) und seines Nachfolgers Gregors X. (1271 — 1276) führten. Eine entscheidende Wendung, die für die gesammte Fortentwickelung des Florentinischen Lebens eine tiefgreifende Bedeutung gewann, vollzog sich erst im Jahre 1282.

Als die Sicilianische Vesper das Ansehen des Hauses Anjou für immer untergrub, die Ghibellinen in Folge dessen wieder Muth faßten, da beschlossen die Zünfte, deren

Bildung sich gleichzeitig mit der Bürger-Miliz vollzog, die Zügel der Regierung in die Hand zu nehmen.

Eine der wesentlichsten Maßregeln, die bei dieser Gelegenheit von der Volkspartei ergriffen wurden und ihr zur Sicherstellung ihrer Macht verhalfen, war eine neue Verordnung, die den Beitritt zu irgend einer der Zünfte zur unerläßlichen Bedingung für die Theilnahme an der Regierungsgewalt machte — eine Verordnung der, wie wir sahen, auch Dante Alighieri nach den Vorgängen des Jahres 1293 Rechnung trug.

Der demokratischen Richtung der Zeit gemäß bildete die Verschärfung des oben erwähnten Gesetzes, d. h. die Forderung der thatsächlichen Ausübung einer Kunst oder eines Handwerks den Kernpunkt der Reform Gianos della Bella, des Führers der Volkspartei, deren wir ebenfalls in dem I. Abschnitt des II. Theiles dieses Werkes (siehe Cicerone Bnd. II S. 5) Erwähnung thaten.

Dieser Verordnung folgten andere die Adelspartei nicht minder drückende Erlasse, die je mehr und mehr dem „popolo grasso“ (dem reichen Bürgerstand) zur Herrschaft verhalfen.

Sowohl die vornehmen Familien als das niedere Volk blieben von der Regierung ausgeschlossen; der Adel, weil er sich seinen innersten Lebensbedingungen gemäß der faktischen Ausbildung einer Kunst oder eines Gewerbes widersetzen mußte, das niedere Volk weil es, als besitzlos der Steuerzahlung enthoben, garnicht in die Zünfte eingeschrieben wurde.

Sieben Jahre waren seit der Sicilianischen Vesper (1282) verstrichen, als wie wir erwähnten die Guelfen im Jahre 1289 in der Schlacht von Campaldino den Sieg über die Gegenpartei besiegelten.

Wie die Stadt Florenz zu Beginn des XIV. Jahrhunderts sich zu Heinrich von Luxemburg und dessen Bestrebungen, den verfallenen mittelalterlich-römischen Kaiser-

thron wieder aufzurichten, verhielt, erfuhren wir aus dem ersten einleitenden Abschnitt dieses Bandes. Die auf den Kampf mit dem Luxemburger und dessen Ende (1313) folgenden Jahre, zumal die Zeit Ludwig des Bayern (1314 bis 1347), unter dem die Ghibellinen einen letzten Aufschwung nahmen, gehörten nicht zu den Glanzmomenten der Republik.

Den schweren socialen Krisen, die durch eine ganze Reihe von Fallimenten großer Bankhäuser herbeigeführt wurden, gesellten sich Ueberschwemmungen, Hungersnoth und Seuchen bei. Zu den schon vorhandenen Uebeln kam, die allgemeine Nothlage bis zur Unerträglichkeit steigernd, um die Mitte des Jahrhunderts eine neue Geißel: die Tyrannei Gautiers de Brienne, einer Kreatur der Anjou. Die usurpirte Herrschaft des sogenannten „Herzogs von Athen" war zwar nicht von langer Dauer, doch genügte das eine schreckenvolle Jahr seiner Tyrannei, um demselben eine traurige Berühmtheit in der Geschichte Toskanas zu sichern.

Endlich führte der bald nach Verjagung des Tyrannen von neuem auflodernde Parteihader zu dem Uebergewicht einiger großen Familien, — ein Uebergewicht, das binnen weniger Jahre den an der Spitze derselben stehenden Albizzi eine Machtstellung verlieh, mit der nur ihre Rivalen und nachmaligen Sieger, die Medici, sich in Zukunft messen sollten.

Ein furchtbarer Volksaufstand, der sogenannte „Tumulto dei Ciompi", in welchem Salvestro dei Medici, der damals das Gonfalonierat verwaltete, als eigentlicher Anstifter der Erhebung gegen die „Parteiherrschaft" galt — entwand zwar, aber nur für kurze Zeit, der herrschenden Partei das Scepter. Drei Jahre nach Beginn des Aufstandes und der mit dem „Tumulto dei Ciompi" eingerissenen Pöbelherrschaft standen die Optimaten, und wiederum an ihrer Spitze die Albizzi, wie zuvor am Ruder.

Mit dem Ruhm, der von diesem Moment an rasch zu

hoher sozialer und politischer Bedeutung aufsteigenden Republik fällt für die nächsten Dezennien der Ruhm der Albizzi in Eins zusammen.

Leider fehlt es auch diesem Ruhme nicht an Nachtseiten, wie sie auf fast alle aus jener Zeit der raschen Wandlungen hervorragenden Gestalten ihren blutigen Schatten werfen, und nur zu oft dem Sieger als Pfand seines Triumphes das Kainszeichen auf die Stirne drücken.

Auch die sonst großartige und heldenhafte Gestalt Masos degli Albizzi trägt dieses Kainszeichen.

Furchtbar war die Rache Masos, als drei Jahre nach dem Pöbelaufstand, um 1381, die Verbannten von 1378 zurückkehrten; erbarmungslos das Werk der Vergeltung an seinen Widersachern. Von den grausamsten Exzessen der Parteiwuth begleitet — auf die wir leider noch oft in diesen Blättern hinzuweisen haben — waren besonders die Proscriptionsmaßregeln gegen die Familien, die in den Prozeß Piero's degli Albizzi, des Oheims Masos, verwickelt waren, welcher Letztere während des Aufstandes von 1378 den Tod auf dem Blutgerüst fand.

Trotzdem durfte Maso degli Albizzi, als er um 1417 aus dem Leben schied, mit Stolz auf die Zeit zurückblicken, die man fast als die „Diktatur des Albizzi" bezeichnen darf.

Sowohl nach Außen wie nach Innen machte sich während dieser Zeit eine alle Poren des öffentlichen Lebens durchdringende Energie und Neubelebung geltend.

Dem Siege der Florentiner (1402) über die Mailändischen Visconti, die unter Gian Galeazzo auf nichts Minderes als die Begründung einer selbstständigen Königsmacht ausgingen, folgte vier Jahre später die Unterwerfung Pisa's. Zu diesen politischen Erfolgen gesellten sich bedeutende Erweiterungen der auswärtigen Handelsbeziehungen der Stadt.

Wie der Handel nach Außen, so blühten Gewerbe und

Industrie im Innern des Landes, als um 1417 Rinaldo — über den das Schicksal einen dem des Vaters so ganz entgegengesetzten Ausgang verhängte — in die Stellung Masos degli Albizzi eintrat.

„Nach Unordnungen mancher Art," so äußert sich Francesco Guicciardini in einem Rückblick auf die Herrschaft der Albizzi, die wesentlichsten Vorgänge während der Lebzeit Masos kurz zusammenfaßend: „wurde endlich im Jahre 1393 mittelst Parlaments eine feste staatliche Ordnung eingeführt, als Maso degli Albizzi das Gonfalonierat verwaltete.

Dieser vertrieb, um seinen Ohm Piero zu rächen, beinahe alle Alberti und die Regierung blieb in der Hand tüchtiger und verständiger Männer, die sie in großer Eintracht und Sicherheit bis zum Jahre 1420 führten. Man darf sich darüber nicht wundern; denn die Leute waren der voraus gegangenen Unruhen dermaßen müde, daß, als wieder geordnete Zustände eintraten, Alles sich bereitwillig fügte.

In dieser Zeit zeigte sich nun deutlich, wie groß die Macht unserer Stadt ist, wenn in ihr Einigkeit herrscht.

Kurz, die Stadt errang so bedeutende Erfolge, bewährte ihre Freiheit unter der Leitung fähiger und rechtlicher Männer, wehrte mächtige Feinde ab und vergrößerte so ansehnlich ihr Gebiet, daß man mit Recht sagt, dies sei die weiseste, glorreichste und glücklichste Regierung gewesen, welche Florenz jemals gehabt hat."

Indem er sich von diesem, dem Gedächtniß Masos gewidmeten Nachruf den Medici und ihrem aufgehenden Stern zuwendet, fährt der Autor fort, wie folgt: „Die Jahre 1420—1434 wurden durch den Krieg mit Herzog Philipp Maria (Mailand) und die Spaltung der Stadt in zwei Parteien ausgefüllt. An der Spitze der einen stand Niccolo da Uzzano*), ein Mann von Allen als weise und friedliebend

*) Niccolo da Uzzano war der mächtigste und einflußreichste

geachtet, an der Spitze der anderen Giovanni Bicci dei Medici, dann dessen Sohn Cosimo.

Als im Jahre 1378 die niederen Volksschichten den blutigen Aufstand gegen die Optimaten erregten, wird in seltsamem Widerspruch zu der späteren Geschichte der Medici Salvestro dei Medici, wie wir schon erwähnten, zum ersten Mal genannt, als der eigentliche Urheber der Bewegung gegen die „Partei-Tyrannei". Von jener Zeit an blieb der Name Salvestro's dei Medici gewissermaßen identificirt mit der Volkspartei und ihren Interessen.

Aus einer anderen Linie als Salvestro, stammte Giovanni Bicci dei Medici, der Vater Cosimos und der ursprüngliche Begründer der Machtstellung des Mediceischen Hauses.

Seiner bis zur Aengstlichkeit vorsichtigen Politik hatte Giovanni es zu danken, daß selbst die Feindschaft eines so vielvermögenden Mannes, wie Maso degli Albizzi ihm Nichts anhaben konnte. Geschäftsmann durch und durch, legte Giovanni dei Medici durch seine Handelsunternehmungen den Grund zu dem kolossalen Reichthum der Familie.

Im Jahre 1421 zum Gonfaloniere ernannt, wußte er auch in dieser schwierigen Stellung jeden ernstlichen Conflikt mit der herrschenden Partei zu vermeiden. Nie haben auch in dieser neuen verantwortlichen Stellung die Anhänger der Albizzi ihm etwas anhaben, nie einen Vorwand ausfindig machen können, der sie in Stand setzte, sich des lästigen Emporkömmlings zu entledigen.

Einen höchst charakteristischen Einblick in die von ihm verfolgte Politik gewähren die Rathschläge, die Giovanni seinen Söhnen hinterließ, als er um 1429 zwölf Jahre nach

---

Parteimann der Albizzi, der aber, da er aus patriotischen Rücksichten der persönlichen Herrschaft einer einzelnen Familie nicht übertriebene Ausdehnung gewähren wollte, gewissermaßen das Bindeglied zwischen der Optimaten-Herrschaft und der Volkspartei repräsentirte.

dem Tode seines großen Gegners Tomaso degli Albizzi sich seinem Ende nahe fühlte. Sie lauten, nach den Aufzeichnungen Giovanni Cavalcantis, des alten Freundes und Vertrauten der Medici: „Thut nichts gegen die Neigung des Volkes, und wenn es Unverständiges will, so sucht es nicht durch hoffärtiges Besserwissen, sondern durch freundliches Zureden davon abzubringen.

Machet nicht den Regierungspalast zu Eurer Werkstatt, sondern wartet bis man Euch dahin ruft; dann bezeiget Euch gehorsam und fliehet hochtrabende Worte. Wirket dahin, das Volk im Frieden, den Platz wohl versorgt zu erhalten. Mischt Euch nicht in Rechtsstreitigkeiten; denn, wer die Gerechtigkeit behindert, kommt durch die Gerechtigkeit um. Suchet nicht die öffentliche Aufmerksamkeit auf Euch zu ziehen, und bewahrt Euch rein von Flecken, wie ich Euch lasse. Sorget für meine Frau, Eure Mutter, und lasset ihr die Stellung, die sie einnimmt.“

So das Zeugniß, das der sterbende Giovanni sich selbst ausstellte. Doch fehlt es nicht an Urtheilen von Seiten seiner Zeitgenossen, die, was die von Giovanni verfolgten Lebensregeln und Grundsätze betrifft, den von letzterem an seine Söhne gerichteten Worten die Waage halten.

Vor Allem dürften hier die Aeußerungen des Niccolo da Uzzano, des Parteiführers der Albizzi und politischen Gegners des Medici, besonderes Interesse erregen. Auch er richtete diese Aeußerungen von dem Sterbebett Giovannis kommend an dessen Söhne:

„Euer trefflicher Vater hat Euch bei dem Volke in Gunst, bei den Bürgern beliebt, in glänzenden und fortschreitenden Vermögensumständen zurückgelassen. Zu den Guten empfand er Liebe, zu den Schlimmen Mitleid. Er sagte: Die Schlimmen seien zu ihrem Unglück da, die Guten durch Gottes Gnade und deren gute Anwendung. Er beschwerte

sich nie über einen andern Bürger und keiner klagte über ihn. Mit den Armen hatte er Erbarmen und war die Stütze der Reichen. Er kämpfte wider das Unglück und förderte das Glück der Menschen, wo weder das Gemeinwesen noch die Bedürftigen darunter litten. Seine Hände waren rein, und er mühte sich mehr für andere als für seine eigene Größe. Er erbat nie für sich eine Vergünstigung von der Gemeinde, oft für andere. Je weniger er aber in Anspruch nahm, um so mehr wurde ihm zu Theil."

Wenn in Bezug auf die Vorsichtspolitik Giovannis Cosimo in des Vaters Fußstapfen trat und auch der Ausgang seiner Laufbahn von den entsprechenden Resultaten begleitet war, so hatte er dagegen keine Veranlassung, die oben angeführten, von einem Gegner der Medizeischen Partei geäußerten, daher um so gewichtigeren Worte Niccolos da Uzzano am Beginn seiner Laufbahn auch auf sich anzuwenden.

Schon während Lebzeiten Giovannis war der Haß der herrschenden Partei gegen die unbequemen, von der Volksgunst, die sich schon seit dem Pöbelaufstand von 1378 dem Salvestro zugewandt, getragenen Emporkömmlinge hochgestiegen.

Das rasche Wachsthum ihres Reichthums würde schon während Giovannis Lebzeiten unumgänglich zu Konflikten geführt haben, hätte letzterer nicht stets, so oft es galt sich seine Stellung zu wahren, den Nachgiebigen gespielt. Bei Beiden, sowohl bei Salvestro als bei Giovanni, legte das großartige, dieser Familie im Blute liegende kaufmännische Genie den Grund zu ihren Erfolgen. Und zwar sicherte dieses Genie ihnen nur um so mehr die Erreichung ihrer Ziele, als sich nicht leugnen läßt, daß von Anbeginn ihres Auftretens in der Geschichte die Medici so in ihrer Politik nach Außen, als in ihren privaten und Handels-Unternehmungen rücksichtslos dem jesuitischen Grundsatz huldigten, daß der Zweck die Mittel heiligt.

Schon auf Salvestros Namen hatte nach dieser Richtung hin ein häßlicher Verdacht gelastet.

Es hieß, er habe während des Pöbelaufstandes und der auf jenen folgenden Wirren seine Stellung als Gonfaloniere zu seinem Vortheil ausgenutzt, ohne in seinen Mitteln gerade wählerisch zu verfahren.

Ins Ungeheure hatte Giovanni, dessen Sohn Cosimo um 1414 den Papst Johann XXIII. (Baldassare Cossa) nach Constanz begleitete und dort im Auftrage des Vaters in Geschäften thätig war, sein Vermögen erweitert.

Die Partei der Optimaten, an deren Spitze jetzt Rinaldo degli Albizzi stand, hatte daher allen Grund zur Besorgniß, als der gewandte, welt- und geschäftskundige Cosimo nach Giovannis Tode in die von jenem begründete Stellung eintrat. Trotz der von Giovanni hartnäckig aufrechterhaltenen bürgerlichen Schlichtheit und Prunklosigkeit war diese Stellung schon zu Lebzeiten des Letzteren beinahe eine fürstliche.

In ihrer Macht nach außen, jeder in seiner Sphäre, auf gleicher Höhe, waren Cosimo und Masos Sohn Rinaldo Albizzi in allem, was Gesinnung, Lebensweise, Weltanschauung betrifft, Contraste, die nicht ausgeprägter zu denken sind.

„Messer Rinaldo," so schildert ein Zeitgenosse, und zwar ein Parteiführer der Medici, den Rivalen Cosimos, „war ein rechtlicher Mann. Er haßte Gastereien, indem er zu sagen pflegte: wer sich gesund zu erhalten wünsche, dürfe kein Schlemmer sein, was seine Neider als Geiz auslegten. Wollte Gott, daß man von diesem Manne nicht hätte sagen können, er sei hochmüthig; denn sonst würde er viele Andere an trefflichen Eigenschaften überragt haben."

So lautet das Urtheil Giovanni Cavalcantis, welches ebenso wie die zuvor angeführten Aeußerungen Niccolo da Uzzanos, des Parteimanns der Albizzi über Cosimo, unzweifelhaft ein unparteiliches Urtheil ist, über den Mann, der zu

seinem Unglück den lange schon heimlich glimmenden Haß der Parteien schürte, bis dieser in Flammen aufschlug, in denen nicht die verhaßten Rivalen, sondern er selbst und sein Geschlecht den Untergang finden sollten.

Der Gang der Ereignisse, die sich in den ersten Jahren nach Giovannis Tode in jäher Folge aneinanderreihten, ist bekannt. Auf die Schilderhebung Rinaldos degli Albizzi, auf Cosimos Gefangennahme und Verbannung um 1433 folgte der um so glänzendere Sieg seiner Partei, die einem Triumphzug gleichende Wiederkehr des Vertriebenen. Schon von diesem Moment an erfolgte von Seiten Cosimos, gleichzeitig mit der Sicherstellung seiner politischen Macht, die Signalisirung der von den Medici von einer Generation auf die andere vererbten Politik. Diese Politik, von Giovanni angefangen, bis zu dem Sturz der Republik, dessen Urheber seine Enkel werden sollten, war in ihren Grundzügen dieselbe. Es hat vielleicht, so lange die Welt steht, kein Herrschergeschlecht gegeben, in welchem Licht- und Schattenseiten greller aufeinanderstoßen, als bei den Mediceern.

Weder in Cosimo, dessen Verdienste um das Gemeinwohl in Bezug auf Wissenschaft, Kunst und Industrie so bedeutend waren, daß selbst seine Todfeinde sie nicht in Abrede stellen konnten, weder in ihm noch in der großartigen Persönlichkeit Lorenzos des „Prächtigen", seines Enkels, fehlt es an solchen dämonischen Contrasten.

Der rücksichtslosen Politik Lorenzos gegenüber einem Papst, der ihn mit Beweisen seiner Gunst und seiner Bevorzugung überhäuft hatte — einer Politik, auf die wir im Laufe dieser Darstellung noch zurückkommen werden — entsprachen, was jenen dämonischen mit dem Cynismus römischer Cäsaren wetteifernden Zug im Charakter der Medici betrifft — das Verfahren Cosimos an seinen Gegnern.

Noch nie hatte das Proscriptionswesen, mit dessen An-

wendung, wie wir sahen, auch die Albizzi keineswegs geizten, Dimensionen angenommen wie nach der Verschwörung von 1433. Schicksale, wie sie sich aus den Vorgängen des Jahres 1433 für die Anstifter der Schilderhebung gegen Cosimo entspannen, standen keineswegs vereinzelt da. Indessen möge, als eines der drastischsten Beispiele Mediceischer Vergeltung an denen, die ihrem Ehrgeiz im Wege standen, die Geschichte Rinaldos degli Albizzi und seiner Angehörigen hier seinen Platz finden.

Das in Folge von Cosimo's Rückberufung gegen Rinaldo und dessen Sohn erlassene Verbannungsdekret erstreckte sich ursprünglich auf acht Jahre. Während dieser Zeit hatten die Verbannten sich an dem ihnen zum Aufenthalt angewiesenen Orte jeden dritten Tag der Behörde zu stellen, was jedesmal gerichtlich bescheinigt wurde. Vater und Sohn, Beide waren durch die Summe ihres beweglichen und unbeweglichen Eigenthums für die strikte Befolgung dieser Vorschrift wie überhaupt für ihre gesammte Handlungsweise haftbar.

Am dritten November war dem älteren Albizzi (Rinaldo) Neapel als Aufenthalt angewiesen, dem Sohn Gaeta. Ehe noch Rinaldo Neapel erreichen konnte, ereilte ihn ein neuer Verhaltungsbefehl: „Er habe sich nicht nach Neapel, sondern nach Trani an der Apulischen Küste zu begeben." Als die Verbannten durch diese systematisch betriebene Hetzjagd, die sie nie zu Athem kommen ließ, ferner durch die willkürliche Verlängerung des Exils zur Verzweiflung getrieben, sich an dem letzten und erfolglosen Unternehmen des Herzogs Filippo Maria Visconti von Mailand gegen Florenz betheiligten — da lautete der Richtspruch über die Rebellen auf lebenslänglichen Ehrverlust. Ihre Schandbilder malte Andrea del Verrocchio an die Wände des Palazzo publico.

Unter dem Bilde Rinaldo's las man folgendes Pasquill:

„Crudel rubaldo cavalier, superbo Privato di mia schiatta e d'ogni onore Ingrato alla mia patria e traditore Fra costor pendo il piu iniquo ed acerbo.“

Eine in ihrer Art vielleicht noch drastischere Vorstellung von dem Elend der Verbannten gewähren die Schicksale der Schwiegertochter Rinaldo's und ihres Sohnes, der ebenfalls nach dem Großvater Rinaldo hieß.

Letzterer hatte am Hofe Alfonso's von Aragon bei einem hochgestellten Beamten Namens Antonio Cicinello Schutz und Lebensunterhalt gefunden. Nach dem frühzeitig erfolgten Tode des jungen Albizzi übersandte Messer Cicinello der als Wittwe in bitterster Armuth zu Ancona lebenden Mutter Rinaldos einen Theil des Baarbesitzes, zu dem er jenem verholfen. Bald darauf begab sich die Wittwe Masos — dies war der Name ihres Gatten — nach Florenz. Dorthin führten Staatsgeschäfte auch den Gönner ihres verstorbenen Sohnes; da es letzterem bekannt war, daß Rinaldo's Mutter sich in Florenz befand, nahm Messer Cicinello den Rest der von ihrem Sohne noch übrigen Hinterlassenschaft mit sich.

„Eines Morgens,“ so lautet die Erzählung eines Zeitgenossen, des ehrlichsten und zuverlässigsten, Vespasiano da Bisticci „begab Messer Antonio sich nach St. Trinità und sandte zu der Wittwe Masos degli Albizzi (deren Vaterhaus an die Kirche stieß) mit dem Ersuchen dorthin zu kommen, da er mit ihr zu reden habe. Die arme Frau aber lag fieberkrank zu Bette, so daß Messer Antonio ihr die dreißig Dukaten, die er bei sich hatte, mit den Worten übersandte: „Er habe dieses Geld einst ihrem Sohne verschafft, wolle nun aber, daß es ihr zu gute komme.“

Als die arme Frau das Geld empfing und sich der von dem Ueberbringer ihrem Sohn erwiesenen Güte erinnerte, sprach sie weinend: „Es ist nahe an 35 Jahre, daß mein

Mann aus Florenz verbannt wurde. An manchen Orten Italiens habe ich mich elend umhergeschleppt, und während mein Mann noch lebte, wie nachdem ich ihn verloren, hat Niemand mich angesehen, noch mir geholfen in meiner Noth, sondern von Allen bin ich verlassen worden. Messer Antonio hat meinem Sohn und mir größere Theilnahme erwiesen, als mir in dieser langen Zeit inmitten aller Schläge des Geschicks von der ganzen übrigen Welt bezeugt worden ist."

So büßten die Nachkommen Masos degli Albizzi, der im Jahre 1417 (also etwa fünf Decennien früher) fast die ganze heute noch den Namen Albizzi führende Straße sein Eigenthum nannte*), dessen Herrschaft über die Stadt Florenz eine fast diktatorische war, den Versuch, sich mit den kraft ihres Genies und ihres Glückes in unglaublicher Raschheit aus dem Nichts emporgestiegenen Medici zu messen.

Der Ausgang Cosimos und seiner Politik, die Wahrung seiner Stellung unter schwierigen Verhältnissen weist darauf hin: die wesentlichsten Grundzüge in dem Charakter des Vaters lagen auch ihm im Blute. Beider Politik stützte sich mehr auf scharfsinniges Laviren als auf offenkundiges Vorgehen. Beide vermieden so im privaten Verkehr mit ihren adelsstolzen Gegnern als in der Rathsversammlung, die Gegenpartei durch Widerspruch zu reizen. Beide verstanden sich meisterhaft auf die Kunst anscheinenden Nachgebens — eine Kunst, die den Ehrgeiz des Feindes schonte und unter dem Deckmantel der Friedfertigkeit, ja mitunter der demüthigen Unterordnung nur um so unbehinderter eigene Ziele verfolgte. Hatte Giovanni sich begnügt, nach Außen die Schlichtheit des „Bürgers" als solchen in Sitten und Lebens-

*) In der That hatte Maso den Besitz der sämmtlichen Häuser dieser Straße nur mit den Pazzi getheilt.

gewohnheiten aufrecht zu erhalten, während sein Vermögen bereits zu fürstlichen Dimensionen angewachsen war, so begnügte Cosimo sich, der Erste im Staat zu sein, ohne es zu scheinen.

Der schon einmal erwähnte Zeitgenosse und Anhänger der Medici, Giovanni Cavalcanti hat uns in seiner „Storia fiorentina" folgendes Portrait des älteren Medici hinterlassen: „Giovanni war von Gestalt groß und kräftig, mit breitem Gesicht und bräunlicher, ziemlich blasser Farbe. Sein Witz war lebendiger als sein melancholischer Ausdruck vermuthen ließ. Im Verhandeln war er freundlich, obgleich nicht beredt, da die Natur ihm die Anmuth des Wortes versagt hatte. In öffentlichen Angelegenheiten hatte er stets richtige Schlüsse und verständigen Rath. Nie wurde anders als gut von ihm gesprochen."

Wenn in der von Giovanni vorgezeichneten und von Cosimo verfolgten Politik und Lebensanschauung sich, wie wir eben erwähnten, unleugbar Vergleichungspunkte finden, so weist andererseits die hier in wenigen aber charakteristischen Zügen hingeworfene Portraitskizze Giovannis auf entschiedene Gegensätze zwischen der Persönlichkeit des Vaters und der des Sohnes.

Eine der gefürchtetsten Waffen, die ihm immer zu Gebote stand, war z. B. Cosimos Redegewandheit, seine beißende, aber immer mit weltmännischer Vorsicht geübte Ironie, sein schlagender Witz, der ihn selbst in seinen letzten, durch körperliches Leiden schwer bedrängten Lebenstagen nicht im Stiche ließ, und von dem so manche Beispiele heute noch in der florentinischen Bevölkerung sprichwörtlich bekannt sind. Auch jenes große Wort: „Nie wurde anders als gut von ihm gesprochen", das Giovanni Cavalcanti in seinem Nachruf dem Vater widmete, konnte auf den Sohn keine Anwendung finden. Es wurde selbst in den niederen

Schichten des Volkes, obgleich Cosimo gegenüber dem Adel doch den Vertreter der „Volkspartei" repräsentirte, nicht immer gut von ihm gesprochen. Als Cosimo sich durch die in großartigem Maßstabe betriebenen Aufträge, die er den florentinischen Künstlern gab, auch als Kunstmäcen einen Namen schuf, mit dessen Glanz sich nur Wenige der gleichzeitigen Fürsten Italiens messen konnten, da wurden Stimmen im Volke laut: „Es sei leicht, prachtvoll zu bauen, wenn man fremdes Geld dazu verwende; würden doch die Kassen der Stadtthore im Hause der Medici ausgeleert" &c.

Nicht weniger bitter und tadelnd, als diese Kritik aus dem Volke lautet das Urtheil Francesco Guicciardinis, das sich insbesondere auf die Steuerverwaltung der Medici bezieht. „Es ist bekannt," so äußert sich Letzterer in einer seiner, die finanzielle Verwaltung der Stadt Florenz behandelnden Schriften, „wieviel Adel und Reichthümer durch Cosimo und seine Nachkommen mittelst des Steuerdruckes vernichtet wurden. Die Medici haben nicht zugelassen, daß man zu einem stàbilen Modus und zu gesetzlicher Vertheilung gelangte, sondern sie haben sich die Macht vorbehalten, nach Gutdünken und Belieben den Einzelnen zu belasten. Hätten sie diesen Prügel nur gebraucht, sich gegen Widersacher und Verdächtiger zu schützen, so wären sie noch einigermaßen zu entschuldigen. Da es ihnen aber durch andere Mittel nicht gelang, ruhige und mehr den Geschäften als den Staatsangelegenheiten nachgehende Bürger an sich heranzuziehen, so haben sie sich der Steuer bedient, um sie zu gewinnen und sich zu Herren Aller aufzuwerfen."

Von einer anderen erfreulicheren Seite schildert der schon öfters erwähnte florentinische Buchhändler und Humanist Vespasiano de Bisticci uns die Persönlichkeit Cosimos, der, wie Giovanni der finanzielle, so der politische Machtbegründer seines Hauses war.

„Auf Landwirthschaft," lautet der, lediglich dem häuslichen und privaten Charakter Cosimos gewidmete Bericht, „verstand er sich vortrefflich. Er sprach darüber, als hätte er sich nie mit Anderem beschäftigt. Den Garten der Brüder von St. Marco, wo vorher wüstes Feld war, legte er an und schuf etwas sehr Schönes. So war's mit seinen eigenen Besitzungen; überall bestellte er selbst die Pflanzen, pfropfte und beschnitt sie mit eigener Hand.

Als er einer Seuche wegen in Careggi verweilte, widmete er die Morgenstunden zwei würdigen Beschäftigungen. Kaum war er aufgestanden, so beschäftigte er sich in dem Weinberge, wo er zwei Stunden blieb und nichts Anderes that, gerade wie Papst Bonifaz IX. in der Vigne beim Vatikanischen Palast. Kehrte er dann nach Hause zurück, so las er Gregors des Großen Moralschriften. Inmitten aller Beschäftigungen erinnerte er sich jeder einzelnen Pflanzung auf seinen Gütern, und wenn seine Bauern zu ihm kamen, unterhielt er sich darüber mit ihnen."

Als Cosimo im Jahre 1466 starb, widmete ein anderer der Freunde und Anhänger der Familie ihm den folgenden nicht weniger bezeichnenden Nachruf:

„Ein Mann vor allen Anderen verständig," so schreibt Marsilio Ficino wenige Tage, nachdem Cosimo aus dem Leben geschieden, in einem an seinen Zögling, den jugendlichen Lorenzo gerichteten Briefe: „fromm vor Gott, gerecht und hochherzig gegenüber den Mitmenschen, gemäßigt in Allem, was ihn selbst betraf, in seinen Privatangelegenheiten thätig, aber noch sorgfältiger und vorsichtiger in den öffentlichen. Nicht für sich allein hat er gelebt, sondern für den Dienst Gottes und des Vaterlandes. Keiner hat ihn übertroffen an Demuth wie an Hochsinn. Ueber zwölf Jahre lang habe ich mit ihm philosophische Unterredungen geführt, und er war ebenso scharfsinnig im Disputiren, wie weise

und kräftig im Handeln. Ich verdanke Platon viel, Cosimo verdanke ich nicht weniger. Er ließ mich in der Ausübung jene Tugenden gewahren, welche Plato mir in der Idee vorführte. Mit der Zeit geizte er wie Midas mit dem Golde; er maß Tage und Stunden und klagte selbst über den Verlust von Minuten. Nachdem er sein Lebenlang und inmitten der ernstesten Angelegenheiten sich mit der Philosophie beschäftigt, widmete er sich ihr nach Solons Beispiel mehr denn je in den Tagen, in denen er vom Schatten zum Lichte überging. Denn wie Du weißt, da Du gegenwärtig warst, kurz vor seinem Hinscheiden noch las er mit mir Platos Buch: „Von dem Grunde der Dinge und dem höchsten Gut", gleichsam als wolle er nun in Wirklichkeit das Gut genießen gehen, welches er in den Unterhaltungen gekostet hatte."

Die Vorgänge, die Cosimo dei Medici jählings zum Gipfel seiner Macht führten, wiederholten sich gewissermaßen bei dem Ausgang der Regierung Lorenzos.

Wie unter Cosimo so auch unter Lorenzo erreichten die wiederholt gegen die Medici geplanten Anschläge durch ihr Mißlingen das Gegentheil von dem, was sie anstrebten, d. h. den nur um so durchschlagenderen Sieg der mediceischen Sache.

Ehe wir uns der glänzendsten Persönlichkeit unter den Mediceern, dem eigentlichen Erben in der Machtstellung Cosimos zuwenden — als welcher der biedere und tüchtige, aber durch stäte Kränklichkeit niedergehaltene Piero, Lorenzos Vater, nur in bedingtem Sinne bezeichnet werden kann, — haben wir noch einige, Cosimos Ausgang begleitende Umstände in's Auge zu fassen.

Nicht alle seine Gegner theilten das Schicksal der Albizzi, Strozzi, Gianfigliazzi 2c., die schon zu Cosimos Lebzeiten unter dem Tigergriff mediceischer Vergeltung jäh-

lings erlagen. Mit Einem unter ihnen z. B. kam die Nebenbuhlerschaft erst nach seinem Tode zum Austrag, nachdem sie sich während der letzten Jahre Cosimos nicht zu dessen Gunsten entschieden hatte.

Luca Pitti, nach Beseitigung der obengenannten großen Familien der mächtigste und einflußreichste Rivale Cosimos wird uns aus der Feder Francesco Guicciardinis geschildert, wie folgt: „Er war kein Mann von bedeutenden Fähigkeiten, aber lebendig, freigebig, beherzt, Einer, der für seine Freunde mehr in's Zeug ging, als irgend Einer in Florenz; ein Mann, den man Alles ohne Rücksicht ausführen lassen konnte, während er nicht Kopf genug besaß, um ihn fürchten zu müssen."

Von derselben Anschauung, wie Guicciardini sie hier äußert, war einst Cosimo in seinem Verhalten gegen Luca Pitti ausgegangen. In der That war letzterer, am Beginn seiner politischen Laufbahn nichts Anderes als das von Cosimo gehandhabte Werkzeug, das willig die ihm diktirten Bewegungen ausführte. Als die Partei des Luca Pitti dessen Wahl als Gonfaloniere durchsetzte, änderte sich die Sachlage. In dieser neuen Stellung schaltete Pitti in den Angelegenheiten der Regierung mit einer Willkür und Rücksichtslosigkeit, auf die Cosimo wenig gefaßt sein mochte, der er aber seiner Vorsichtigkeits-Politik gemäß schweigend zusah.

Wenn die Gewaltmaßregeln Pittis, die sich insbesondere auf den bisher zu Kraft bestehenden Wahlmodus bezogen, ihm einerseits zahlreiche Gegner schufen und Bitterkeit gegen ihn erregten, so verschaffte er sich eben durch die schonungslose Despotie seines ganzen Gebahrens in verhältnismäßig kurzer Zeit eine Machtstellung, die zeitweilig selbst das Ansehn der Medici verdunkelte. Auf die letzten Lebensjahre Cosimos findet daher das Urtheil Guicciardinis „daß Luca Pitti

nicht Kopf genug besaß, um ihn fürchten zu müssen," in Cosimos Verhältniß zu ihm wenig Anwendung. Es war im Gegentheil u. A. eben dieser Rivale, dessen oft in cäsarischen Dünkel ausartende Tyrannei Cosimo schweigend ansah weil er ihn fürchtete.

Aeußerlich blieben die ehemaligen Beziehungen zwischen ihnen bestehen, wie dies z. B. aus der Wahl der Personen hervorging, die nach Cosimos Ableben im Auftrag der Signorie entscheiden sollten: „In welcher Weise das Vaterland dem Dahingeschiedenen am angemessensten eine seiner Verdienste würdige Ehrenbezeugung darzubringen hätte." Heute noch liest man in der mediceischen Gruftkapelle von San Lorenzo unter der Krypta die in den marmornen Fußboden eingravirten Worte:

„Cosimus Medices
hic situs est
decreto publico
Pater patriae
Vixit annos LXXV menses III
dies XX.

An der Spitze der Kommission, die in der eben angeführten Form das Andenken Cosimos zu ehren beschloß, stand der Name Luca Pittis.

Als im Jahre 1466 der Mann, dessen Herrschaft schon Cosimo empfunden, im Verein mit Nicolò Soderini, Diotisalvi Neroni und Agnolo Acciajolò beschloß, die Medici mit Gewalt zu stürzen, da gab Lorenzo die erste schlagende Probe der Kühnheit und der Umsicht, die er, wie hier, so auch in den späteren Krisen seines Lebens stets in derselben großartigen Weise bewähren sollte.

Schon im Jahre 1465 begann die Bewegung der Partei Luca Pittis „del Poggio"*) genannt, (an deren Spitze

*) Die Partei „del Poggio" (vom Berge) führte ihren Namen

neben jenem der Gonfaloniere Soderini stand), gegen die Partei „del Piano“ (der Medici). Das Vorhandensein einer ihnen entgegenarbeitenden Strömung war den Medici keineswegs unbekannt. Schon nach dem am 8. März 1466 erfolgten Tode Francesco Sforzas, Herzogs von Mailand, loderte in Folge einer von dem Sohne und Erben Francescos angestrebten Geldanleihe der Streit von beiden Seiten auf, doch beschränkte derselbe sich dem Anschein nach ohne tiefer liegende persönliche Motive auf das Niveau politischer Differenzen. Zu den ehrlichen, d. h. in dem eben genannten Sinne, politischen Gegnern der Medici gehörte der Gonfaloniere Soderini, einer der geachtetsten und angesehensten Männer der Zeit. Ohne etwaige Nebenzwecke hatte er nur die Befreiung der Florentiner von einer Verfassung im Auge, die von der Republik nicht viel mehr als den bloßen Namen an sich trug. Was dagegen Luca Pitti betrifft, so dienten ihm die Verfassungsangelegenheiten nur zum Vorwand.

Angespornt von dem ehrgeizigen Diotisalvi — den man einst „den rechten Arm Cosimos“ genannt, den jener zu seinen vertrautesten Freunden zählte — ging Luca lediglich darauf aus, die Medici zu verdrängen, sich an die Spitze des Staates zu stellen.

Beiderseits waren die Parteien, die sich als solche unverhohlen in zwei Lager theilten, auf ihrer Hut. Beiderseits bewarb man sich um Verbündete. Unter diesen Vorspielen nicht mehr ferner Konflikte hatte das Jahr 1466 begonnen.

Eben erst war Lorenzo von Neapel zurückgekehrt, wohin

---

von dem Palast Pittis, der im Gegensatz zu dem Palast der Medici auf dem Höhen-Niveau der Stadt lag; daher die Bezeichnung der Partei „vom Berge“ (Luca Pittis) oder „von der Ebene“ (der Medici).

er, trotz seiner Jugend, von Piero gesandt ward, um sich die Sympathien und im Falle etwa ausbrechenden Sturmes den Schutz des Königs Ferrante zu sichern. Diese Rückkehr Lorenzos fand eben noch rechtzeitig statt, um durch seinen Eingriff einen auf das Leben des Vaters zielenden Ueberfall abzuwehren.

Während eines Spazierrittes, von Carreggi aus, dem Lieblingsaufenthalt des gichtkranken Piero, erregten hie und da auftauchende verdächtige Physiognomien Lorenzos Aufmerksamkeit. Auf die unter irgend einem Vorwande an ihn gerichtete Frage nach dem Vater, erwiderte er: „Letzterer folge ihm in seiner Sänfte." Zugleich sandte er schleunig einen Boten an Piero: „Er möge auf der Hut sein, und wenn er sich zur Stadt begebe, ja nicht den Weg einschlagen, den er, Lorenzo, genommen."

Wie es sich später herausstellte, war die auf diesem Wege gelegene Villa des Erzbischofs Giovanni Neroni (dem Bruder des oben genannten Diotisalvi) mit Bewaffneten angefüllt, über deren Absicht kein Zweifel herrschen konnte.

Dieses Zwischenspiel führte rasch zum Anfang des Konfliktes, der alsbald die ganze Stadt in eine Art Kriegslager verwandelte. Die Partei „vom Berge", durch die plötzliche Unentschlossenheit des sonst so beherzten Pitti hingehalten, verpaßte den Moment. Während die Mitverschworenen in der Wohnung Lucas auf einen entscheidenden Entschluß von Seiten des Letzteren harrten, verloren die Medici ihre Zeit nicht.

Auf eine unter diesen kritischen Umständen neu zusammengetretene, den Medici und ihrer Partei günstig gestimmte Signoria gestützt, erzwangen sie einen Ausgleich mit Luca Pitti und dessen Anhang. Das Resultat dieses Ausgleichs war eine scheinbare Versöhnung mit Pitti, der indessen sein früheres Ansehen nie wiedergewann, dessen Palast — der

großartigste Prachtbau der toskanischen Architektur — seitdem durch Decennien unvollendet stehen blieb und dessen zuvor übermächtiger Name aus dem öffentlichen Leben gleichsam ausgelöscht war.

Soderini und dessen Sohn wanderten in die Verbannung, ebenso Diotisalvi Neroni und Agnolo Acciajuoli, die gleich den zuvor genannten den Boden ihrer Vaterstadt nie wieder betreten sollten, und, nach erneuten, sämmtlich fehlgeschlagenen Unternehmungen gegen die Medici für Rebellen erklärt, in der Fremde ihren Tod fanden.

Drei Jahre nach diesen Vorgängen stand Lorenzo, nachdem Piero seinen gichtischen Leiden erlegen war, an der Spitze des Staates.

Wie er selbst über die Lage der Dinge im Allgemeinen und die ihm überkommene Aufgabe dachte, darüber giebt ein interessantes von seiner eigenen Hand herrührendes Schriftstück Auskunft.

„Am zweiten Tage nach dem Tode meines Vaters," so heißt es in demselben über den Anfang seiner Regierung, „kamen in unser Haus die bedeutendsten Männer der Stadt und der herrschenden Partei, uns ihr Beileid auszudrücken. Zugleich forderten sie mich auf, mich der Leitung der Angelegenheiten unserer Stadt zu unterziehen, wie mein Großvater und Vater gethan hatten. Da dies mit meinem Alter im Widerspruch stand, indem ich erst 21 Jahre zählte, und mit großen Mühen und Gefahren verknüpft war, so nahm ich es ungern und blos wegen der Erhaltung unserer Freunde und Vermögensverhältnisse an, da man in Florenz eine schlechte Stellung hat, wenn man außerhalb des Kreises derer steht, welche die Gewalt in Händen haben. Bis jetzt (Anfang 1471) ist Alles mit Ehre und Zufriedenheit abgelaufen, nicht in Folge meiner Weisheit, sondern durch Gottes Gnade und wegen des guten Verhaltens meiner Vorfahren."

Wie aus diesen Worten hervorgeht, war Lorenzo weit entfernt die Schwierigkeiten und Gefahren seiner Stellung zu verkennen. Auch lehrte die Folgezeit nur zu bald wie sehr er Ursach' hatte sich von dem äußerlich jeden seiner Schritte begleitenden Erfolg nicht blenden zu lassen. War es doch gerade ihm vorbehalten, unter den schwierigsten Verhältnissen das seinem Geschlecht angestammte Herrschertalent zu bewähren.

„In Florenz," sagt Francesco Guicciardini in seinem „Reggimento di Firenze" im Hinblick auf die Verhältnisse, mit denen sowohl Cosimo als Piero und Lorenzo zu rechnen hatten, „lieben die Bürger von Natur die Gleichheit und fügen sich ungern, wo sie irgend einen als ihren Oberen anerkennen sollen. Ueberdies sind unsere Köpfe ruhelos und begehrlich, so daß die Wenigen, welche die Dinge leiten, sich unter einander nicht verstehen, und in der Begierde, es Einer dem Anderen vorzuthun, der Eine hierhin, und der Andere dorthin ziehen, wodurch begreiflicherweise die Leitung eine unsichere wird. Diese Abneigung gegen das Uebergewicht Anderer hat zur Folge, das bei jeder gegebenen Gelegenheit das bestehende Regiment in Trümmer geht. Denn da die Größe anderer Allen mißfällt, die nicht zu ihrem Kreise gehören, so kann sie unmöglich Bestand haben, wenn sie nicht ein sicheres Fundament hat. Wo soll aber dieses sichere Fundament herkommen, wenn die, welche die Macht augenblicklich in Händen haben (die Signoria) uneins sind."

Ueber die Thatsache daß er, ebenso wie sein Großvater und sein Vater „mit unruhigen Köpfen" zu rechnen hatte, war Lorenzo, wie erwähnt, mit sich vollkommen im Klaren. Schon am Anfang seiner Regierung sollten die Unruhen von Prato und von Volterra in den Jahren von 1470 und 1472 gleichsam als Vorboten der Katastrophe, die wenige Jahre

später sein Leben bedrohte, Lorenzos ohnehin wache Aufmerksamkeit noch verschärfen, seiner Politik die maßgebende Richtung vorschreiben.

Der von Bernardo Nardi, einem Theilnehmer an der Verschwörung d. J. 1466, dem Verbannten Diotisialvi Neroni, von dessen Bruder dem ehemaligen Erzbischof und einigen andern Exilirten in Siena gegen die Medici geplante Aufstand von Prato wurde binnen weniger Stunden beigelegt; seinen Ausgang fand derselbe in der Enthauptung des Rädelsführers der von dem Rodiser Ritter Genori, einem Florentiner, auf den Marktplatz aufgegriffen ward, als er die Bevölkerung vergebens zur Betheiligung an seinem Unternehmen anzufeuern suchte.

In dem, wie die übrigen toskanischen Städte (mit Ausnahme von Siena und Lucca) in einem Abhängigkeitsverhältniß zu Florenz stehenden Volterra führte der in Folge eines Rechtsstreites entstandene Konflikt zu solchen Exzessen von Seiten der hinbeorderten Truppen, daß es hieß: „Eine Plünderung von so entsetzlicher Grausamkeit hätte die Geschichte Toskanas seit ihren Uranfängen nicht wieder aufzuweisen gehabt!"

Umsonst gab man sich in Florenz das Ansehn, als habe man von den Exzessen des Florentinischen Befehlshabers — es war der sonst hochgeachtete Herzog Federigo von Urbino — nichts gewußt. Die Festlichkeiten und Ehrenbezeugungen, die dem Sieger bei seiner Rückkehr aus der rebellischen Stadt zu Theil wurden, widersprachen diesem Anschein.

Umsonst besuchte nach vollzogener Plünderung Lorenzo selbst die unglückliche, in Blut und Trümmern liegende Stadt; umsonst suchte er, Gold mit vollen Händen spendend und tröstende Worte an diejenigen richtend, die dem Blutbad entkommen waren, dem Glauben Eingang zu schaffen: „Der Befehlshaber der zur Wiederherstellung der Ordnung

von ihm beorderten Truppen sei ohne sein, Lorenzos Wissen, eigenmächtig verfahren.“ Wer tiefer blickte, ließ sich nicht täuschen. Gerade diese der aufrührerischen Stadt widerfahrene Behandlung war ein Mediceischer Fingerzeig. Sie sollte den „unruhigen Köpfen“, die das von den Mediceern mit kaufmännischer Gewandheit erfaßte und mit cäsarischer Tyrannnei behauptete Scepter zu entwinden suchten — zur Warnung dienen.

Einen interessanten Einblick in den Zustand der unglücklichen Stadt, nach dem Aufstand, gewährt u. A. ein von dem päpstlichen Geheimschreiber Antonio Inghirami nach Lorenzos Besuch an letzteren gerichtetes Schreiben.

In diesem vom 10. März 1473, mithin des auf den Aufstand folgenden Jahres, datirenden Briefe, heißt es wie folgt: „Euer Magnifizenz Besuch in Volterra ist mir ein wahrer Trost gewesen; denn mit dem Auge werdet Ihr, anwesend, die Dinge weit besser erkannt haben, als abwesend mit dem Ohr. Ihr werdet unser Leid und Elend, öffentliches wie häusliches, ermessen, Ihr werdet selbst Eure alten Getreuen und Diener alles Gutes beraubt, niedergedrückt, rath- und wie sinnlos gefunden haben, denn die entsetzliche Plünderung hat Alles mit sich weggeschwemmt. Wie Ihr bei solchem Anblick zu Mitleid und Erbarmen gerührt worden seid, so wird Euer Kommen die, für welche es eine letzte Hoffnung war, aufgerichtet und getröstet haben.“

Erscheinen die Vorgänge von Prato und von Volterra gleichsam als Sturmwolken am politischen Horizont, deren Bedeutung der jugendliche Lenker des Staates sich wohl bewußt war — das hatte die über Volterra verhängte Züchtigung eben erst erwiesen — so war wenige Jahre später ein Ereigniß, das in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den Angelegenheiten in Toskana stand, wohl geeignet, inmitten des nach Außen üppig heitren Treibens in

Florenz heimlich so manche finstre Falte mehr in Lorenzos frühzeitig gefurchte Stirn zu graben.

Am 8. März 1466 war, wie schon erwähnt, der tapfere aus dem Bauernstande zur Herzogswürde emporgestiegene Francesco Sforza aus dem Leben geschieden. Sein Nachfolger war sein in jedem Sinne dem Vater unähnlicher Sohn Galeazzo Maria Sforza.

Zehn Jahre nach dem Regierungsantritt Galeazzos, der sich in der Geschichte Mailands durch eine mit allen Lastern der Zeit befleckte Tyrannei, insbesondere durch die unmenschliche Belastung der Bevölkerung mit Steuern und Abgaben eine traurige Berühmtheit schuf, endete das Leben des Tyrannen durch Rebellenhand.

Am Stephanstag des Jahres 1476 wurde er während des Hochamtes in der Kirche von drei mailändischen Edelleuten niedergemacht.

Um zwei Jahre früher — es war während der Festlichkeiten, die man zu Florenz zu Ehren der eben damals abgeschlossenen Liga mit Venedig beging, und deren Luxus man mit neuen, dem Volke auferlegten Steuern bestritt, da trug Alamanno Rinuccini, ein Florentiner, folgende Aufzeichnungen in seiner „Riccordi" (Erinnerungen) ein: „Man verfuhr dabei auch gewaltsamer Weise, und die Häupter des städtischen Regiments zogen sich Haß genug zu. Da aber das Volk entmannt war, mußte es diese und manche andere Uebergriffe und Schlimmeres als diese ertragen."

Als nun 1476 der mailändische Tyrann die Härte seiner Regierung, und wie wir schon betonten, insbesondere den auf dem Staat lastenden Steuerdruck, der die Bevölkerung aussog und zur Verzweiflung trieb, mit dem Tode büßte, erwähnt der eben genannte, selbst aus einer vornehmen Familie stammende Autor des mailändischen Atten-

tates in seinen Erinnerungen wie folgt: „Es war eine würdige, löbliche männliche That, welche von Allen nachgeahmt werden sollte, die unter einem Tyrannen, oder was einem solchen ähnelt, leben. Aber die Feigheit und Verkommenheit der Menschen trug Schuld daran, daß das Beispiel damals wenig oder Nichts fruchtete, und die, welche gut gehandelt, den Tod erduldeten."

Der Mord des Galeazzo Sforza blieb thatsächlich ohne Folgen. Es gelang der Wittwe des Ermordeten, für ihren minderjährigen Sohn unter ihrer Vormundschaft die Herzogswürde zu behaupten. Doch nicht in dem Ausgange der mailändischen Wirren liegt für uns der Schwerpunkt, der uns veranlaßte ihrer Erwähnung zu thun, sondern in dem Umstande, daß die Beurtheilung derselben in der öffentlichen Meinung nicht zum geringsten Theil dieselbe war, die von Allamanni Rinuccini in seinen Erinnerungen zu Gunsten der Tyrannenmörder gefällt ward.

Kaum zwei Jahre waren seit dem gewaltsamen Ende Galeazzo Sforzas verstrichen, dessen Vater einst der Unterstützung Cosimos seine Erhebung zur Herzogswürde verdankte, und dessen freundschaftliche Beziehungen zu Florenz sich auf den Sohn vererbt hatten, als Lorenzos Leben in seltsamer Uebereinstimmung der äußeren Umstände, die Galeazzos Tod begleiteten, auf dem Spiele stand.

Um das Ereigniß, das gewissermaßen die Rolle fixiren sollte, zu welcher die Medici in Zukunft in der Geschichte Italiens nicht nur, sondern Europas berufen waren — um die Katastrophe des Jahres 1478 in ihrem ganzen Umfang zu übersehen und für die folgenschweren Konsequenzen, die sie nach sich zog, das richtige Verständniß zu gewinnen, ist es unerläßlich, ihre um einige Jahre zurückliegenden Ursachen ins Auge zu fassen.

Das Ziel, auf welches Lorenzo am Anfang seiner

Regierung vor Allem ausging, war die Konzentrirung der Verwaltung auf eine möglichst beschränkte Anzahl von Organen, deren Seele er war, die von ihm ihre Impulse empfingen, die er beherrschte. Ferner geschah Alles was nur geschehen konnte um zu verhindern, daß unter den vornehmen florentinischen Familien irgend Eine sich zu bedenklicher Machtstellung erhöbe.

Den Anlaß zu der Verfeindung mit derjenigen unter den großen Florentinischen Familien, die Lorenzo, wie die Zukunft lehrte, am meisten zu fürchten hatte, mit den ihm verschwägerten Pazzi, gaben die in der Romagna herrschenden Wirren.*)

Gleichsam als herrenlos betrachtet diente letzteres bald venetianischen bald florentinischen Annexionsgelüsten zur steten Zielscheibe. Diesen Gelüsten stand die Kirche entgegen, indem sie durch Rudolf von Habsburg erst von neuem bestätigte aber schon im Jahre 1435 wieder eingebüßte Rechte geltend machte.

Längst schon hatte man in Florenz, unter den romagnolischen Städten die Blicke besonders auf Imola gerichtet. Mehr denn irgend eine derselben war Imola seit Generationen der Schauplatz unentwirrbarer Erbschaftsansprüche und aus diesen Ansprüchen hervorgehender blutiger Familien-Tragödien.

Unter Sixtus IV. (1471—1484) ward endlich die seit 1473 im Besitze Maria Galeazzo Sforzas befindliche Stadt für den Preis von 40 000 Dukaten von dem Papst erstanden und seinem Neffen und Günstling Girolamo Riario verliehen.

So ergab sich aus der Erwerbung Imolas die erste

---

*) Das Kontingent derselben bildete zur Zeit alles Land von der lombardischen Grenze bis zur Mark Ankona. Die Hauptorte waren: Bologna, Ferrara, Rimini, Urbino, Imola.

ernstliche Trübung der freundschaftlichen Beziehungen des Papstes, seines Gönners, zu Lorenzo. In der That hatte Sixtus IV. zu Anfang seiner Regierung die Medici mit Gunstbezeugungen überhäuft. „Nachdem," so äußert sich z. B. Lorenzos Biograph, Nicolo Valori, „als im Laufe der Zeit die Klagen des Papstes über Lorenzos Undankbarkeit und dessen ihm und den Interessen des heiligen Stuhles entgegenarbeitende Politik immer häufiger wurden, nachdem der heilige Vater, so in öffentlichen, wie in persönlichen Dingen Lorenzo mit Beweisen höchster Gunst überhäuft und ihn mit höchsten Ehren entlassen (diese Aeußerung bezieht sich auf einen persönlichen Besuch Lorenzos im Vatikan) erhielt sich dieser nicht lange in seiner Gewogenheit. So geschah es, daß manche an seiner Beständigkeit und Weisheit zu zweifeln begannen.

Nach diesem gleichsam von dem Autor auf das Urtheil Anderer übertragenen Tadel fügt er freilich, als wolle er ein etwa an Lorenzo begangenes Unrecht gut machen, den Nachsatz bei: „Ich glaube Alles geschah durch Fügung des Schicksals, um nämlich inmitten widriger Verhältnisse seine großen Eigenschaften an's Licht zu bringen." — Aber nicht nur mit dem Papst führte die Angelegenheit von Imola zu dem ersten folgeschweren Zerwürfniß. Bei der geschäftlichen Abwickelung der Sache waren die Pazzi als dienstbereite Werkzeuge dem Papst zur Hand gegangen. Nur mit ihrer Hülfe, durch die von Seiten der Pazzi gegen Lorenzo geschmiedeten Intriguen, war der Vertrag zu Stande gekommen, indem die Pazzi den Papst, der, wie dies öfters vorkam, eben nicht bei Gelde war, den erheblich größten Theil der Kaufsumme vorstreckten. So hatten, genau genommen, die Pazzi dem päpstlichen Nepoten zu dem Besitz von Imola verholfen und dadurch Lorenzo gezwungen, von den gleichen Absichten abzustehn.

Zu diesem ersten Anlaß zur Mißstimmung zwischen den verschwägerten und bis dahin befreundeten Familien kam die Bevorzugung, die den Pazzi von Seiten des Papstes in dem römischen Geldverkehr zu Theil ward, der sich zur Zeit fast ganz in den Händen der Florentiner befand, und zwar vollzog sich diese Bevorzugung auf Kosten älterer mediceischer Rechte. Die Geldgeschäfte der Curie, welche die Medici seit Generationen verwalteten, wurden ihnen plötzlich entzogen und den Pazzi übertragen. So häuften sich immer mehr die Anläße zur Erkaltung ihrer ehemaligen Beziehungen.

Die eigentliche Seele des Komplots, zu dem die Pazzi sich, zu ihrem Unglück, verleiten ließen, ja in welchem sie bei der Ausführung die Hauptrolle übernahmen, waren jedoch nicht sie, sondern der für die Behauptung des Besitzes von Imola besorgte päpstliche Nepote, der erst die Pazzi, dann als zweiten mächtigen Verbündeten Francesco Salviati, den Erzbischof von Pisa für seine Anschläge gewann.

Wie die Behauptung Imolas für Riario, so war die Einnahme des Bischofsstuhles von Pisa die Ursache der von Seiten des Erzbischofs seit langem schon gegen die Medici gehegten Grolles.

Durch drei Jahre hatte Lorenzo die Wahl Salviatis, der, wie er wußte, sein politischer Gegner war, hintertrieben und sich dadurch den Haß des endlich durch den Machtspruch des Papstes trotz allem i. J. 1474 an's Ziel seiner Wünsche gelangten Prälaten zugezogen.

Die schwierigste Aufgabe für Riario war es den Papst zu gewinnen. Trotz der Erbitterung des Letzteren, die zuvor schon durch anderwärtige Differenzen erregt, seit der Angelegenheit von Imola ihren Höhepunkt erreicht hatte, war das keineswegs eine leichte Sache. Riario kannte seinen päpstlichen Protektor viel zu gut, um sich nicht zu sagen: daß der

Ehrgeiz des Papstes sich gegen die Betheiligung an einem Unternehmen auflehnen würde, welches, wenn es mißlang, nothwendig die Ehre seines Namens mit begrub.

Der Nepote suchte mit allen Mitteln dahin zu wirken, seinen Oheim von einer in Florenz allgemein vorherrschenden, der Medici feindlichen Stimmung zu überzeugen.

Um u. A. eine der drastischsten Proben des Intriguen-Talents anzuführen, das von Girolamo Riario während des ganzen Verlaufs dieser Angelegenheit, bis zu ihrem blutigen Ausgang entfaltet wurde, möge hier ein Schreiben seinen Platz finden, das von Riario — als der Tod Lorenzos unter den Verschworenen bereits eine beschlossene Sache war — am 15. Januar 1478 an letzteren gerichtet wurde. Der Brief, der Lorenzo in die römischen Netze locken sollte, indem er ihn veranlaßte, sich persönlich in die Hand des Papstes zu geben, lautet: „Da mich der Wunsch erfüllt, daß so die öffentlichen wie die Privatangelegenheiten Eurer Magnifizenz glücklichen Fortgang nehmen und es mir bekannt ist, daß zwischen Sr. Heiligkeit und der erlauchten Signorie mancherlei Dinge vorgefallen sind, an denen E. M. als vornehmster Bürger und Haupt des Staates sich zu betheiligen veranlaßt gewesen und welche Se. Heiligkeit in einige Unruhe versetzt haben, so wäre es mir so um der Staatsangelegenheiten wie um Eurer persönlichen Stellung willen sehr lieb, wenn zur Ausgleichung aller Mißverständnisse und Hinwegräumung von Zweifeln, E. M. sich entschlösse, selbst nach Rom zu kommen und sich Sr. Heiligkeit vorzustellen. Ich zweifle nicht im geringsten daran, daß der h. Vater Euch mit Freuden empfangen wird, während ich mit der Zuneigung, welche ich Euch infolge unserer gegenseitigen freundschaftlichen Beziehungen schulde, mich so verhalten werde, daß es E. M nur zur Genugthuung gereichen kann und alle Bedenken schwinden werden,

die durch die erwähnten Umstände entstanden sein könnten."

Das Mittel verfing nicht. Lorenzo war viel zu sehr auf der Hut, um den Freundschaftsbetheuerungen eines Mannes von dem Charakter Riarios zu trauen, zumal jener seit der Besitznahme von Imola keine Ursache hatte, Lorenzo in anderem denn blos konventionellen Sinne zu seinen Freunden zu zählen.

Nachdem der Versuch, Lorenzo nach Rom zu locken, um sich dort seiner zu bemächtigen, gescheitert war, beschlossen die Verschworenen um jeden Preis, mit einem Schlage, beide Brüder, Lorenzo und den um 4 Jahre jüngeren Giuliano, zugleich aus dem Wege zu schaffen.

In der Wohnung des Erzbischofs fand die erste Besprechung mit dem von Riario, der selbst bei dieser Unterredung nicht zugegen war, als Vertrauensmann angeworbenen Montesecco statt, der als Hauptmann im Dienste Riarios stand.

Bei einer zweiten Unterhandlung, in der Wohnung Riarios, wurde dem Hauptmann, der zuvor den Eid geleistet: „Nichts von dem zu verrathen, was ihm anvertraut wurde", vorgestellt: Es sei im Interesse seines Herrn, des Grafen nothwendig, die Brüder aus dem Wege zu schaffen. Auch müsse er sich die Sache nicht zu schwierig denken: die Familien Salviati und Pazzi seien so einflußreich, daß halb Florenz ihnen zufallen würde."

Die Bedenken des Hauptmanns, der wie aus den Verhandlungen sowohl mit dem Grafen und dem Erzbischofe als später mit dem Papst, hervorgeht, ein ruhiger und besonnener Mann war, suchten die Verschworenen vergebens zu beschwichtigen, indem sie ihm versicherten: „Der Papst sei mit ihnen einverstanden und wünsche, wie sie,

Musenhofes uns so viel des Anziehenden zu berichten wissen. Der bildende, Geist und Phantasie der Betheiligten belebende Einfluß dieser Zusammenkünfte ist bekannt. Häufig begannen hier — sei's im Prunkgemach fürstlicher Gastgeber, sei's in schlichter Künstlerwerkstatt, sei's in weltferner Klosterzelle — die bedeutendsten den bevorstehenden Umschwung der Dinge anbahnenden Geister unter dem Zauber unablässiger Anregung zuerst ihre Kraft zu fühlen.

Eine der glänzendsten Erscheinungen dieser Frühperiode des Humanismus in Toskana, ein Zeitgenosse des Luigi Marsili, war der Grieche Manuel Chrysoloras (1396 nach Florenz berufen, † 1415). Ihm fällt das Verdienst zu, die eigentliche Grundlage zur Pflege des Griechischen in Florenz gelegt zu haben. Petrarca und Boccaccio hatten sich in Folge ihrer mangelhaften Kenntniß des Griechischen darauf beschränken müssen, nur mehr anregend als unterrichtend zu wirken. Vom öffentlichen Lehrstuhl aus verbreitete Chrysoloras zuerst die Kenntniß der altgriechischen Literatur in Florenz und eröffnete dadurch den noch befangenen und engen Kreisen der klassischen Bildung eine neue Welt.

Nicht nur durch sein umfassendes Wissen glänzte dieser Mann als eines der hellsten Lichter der florentinischen Gelehrtenwelt. Er wußte zugleich seine Zuhörer durch einen lebhaften und feurigen Vortrag so hinzureißen, daß mehrere von ihnen sich entschlossen, den Orient und insbesondere Konstantinopel selbst zu besuchen, „das", wie Pius II. später äußerte, „bis zum Tage der Eroberung dastand als Denkmal alter Weisheit, als Sitz der Wissenschaften und Burg der Philosophie."

„Mehr noch als über die durch Deinen Gruß mir erwiesene Ehre," so schreibt der florentinische Kanzler Coluccio Salutati, „freue ich mich über die uns durch Deine Ankunft gewordene Gunst des Schicksals. Während das

Studium des Griechischen bei uns so zu sagen erstorben war, bist Du Manuel wie ein Licht in der Finsterniß erschienen. Dich hat Gott nach Latium geführt! Mit Verlangen nach Kenntniß des Griechischen hast Du uns erfüllt, und schon sehe ich im Geiste, wie im Verlauf weniger Jahre eine Schaar eifriger Forscher der hellenischen Literatur sich gebildet haben wird. Glücklich, falls je einem Mann meines Alters noch Glück beschieden worden ist in diesem Erdenleben, wenn ich noch den Urquell sehen kann, welchem alles Wissen Latiums entströmt ist." Von den Schülern, die sich um den Lehrstuhl des berühmten Griechen schaarten, traten Viele in späteren Jahren in die Fußtapfen des Meisters, in dem sie wie u. A. Ambrosio Traversari (1378—1439), Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini (1399 bis 1453), Poggio Bracciolini (1388—1459), Guarino Veronese, Francesco Filelfo fortfuhren, der Stadt Florenz den Ruhm zu erhalten, den sie sich durch die Lehrthätigkeit Chrysoloras als Pflanzstätte des Studiums der griechischen Sprache und Literatur erworben.

Also vorbereitet fand Cosimo di Medici den Boden, auf dem Giovanni, der eigentliche Begründer der Machtstellung des Hauses, das bürgerlich fürstliche Wappen der Medici aufpflanzte, das zu einer so glänzenden, leider aber auch verhängnißvollen Rolle in der Geschichte Italiens berufen war. „Ich fühle," so hatte der sterbende Giovanni (1429) zu seinen beiden Söhnen, Cosimo und Lorenzo gesprochen, „daß die meinem Leben bestimmte Zeit verlaufen ist. Ich sterbe zufrieden, da ich Euch in Wohlstand hinterlasse. Folgt Ihr meinem Beispiel, so werdet Ihr in Eurer Vaterstadt Ehre und Ansehen behalten" rc.

Wie glänzend sich der Wunsch des greisen Giovanni erfüllen sollte, sahen wir in dem Abschnitt I. dieses Bandes.

Mit dem politischen Genie, kraft dessen sowohl Cosimo

„der Alte“ als sein Enkel Lorenzo sich die einmal eroberte Herrschaft zu erhalten wußten, vereinigten Beide den künstlerischen und philosophischen Scharfblick, der sie befähigte, sowohl im staatlichen als im socialen Leben jeder sich Bahn brechenden Strömung Rechnung zu tragen und so in dem umfassendsten Sinne sich zu den Führern des florentinischen Kulturlebens im XV. Jahrhundert zu machen.

In diesem Sinne will z. B. Voltaire's oft citirter Ausspruch, in Bezug auf die mediceische Usurpation: „Keine Familie ist zu ihrer Macht mit so gutem Recht gelangt, wie die mediceische“ verstanden sein.

Fassen wir die künstlerische Physiognomie der Stadt Florenz ins Auge, wie sich dieselbe während der Lebensdauer Cosimos di Medici (1389—1464) gestaltete, welch eine fast unübersehbare Bereicherung drängt sich in diesen Zeitraum zusammen.

Durch Cosimos Gunst auf jede Weise gefördert, eröffnet Donatello (1386—1466) der italienischen Kunst eine neue Welt. Die urwüchsige, dem einseitigen Spiritualismus des Mittelalters entgegentretende Realistik, die den eigentlichen Grundzug der Kunst im XV. Jahrhundert bildet, erkennt in ihm ihren Begründer.

Neben Donatello glänzt der Name Brunelleschis (1379—1466), dessen Streben darauf gerichtet war, die Lehren des Vitruv, der in Rom unter Cäsar und Augustus thätig, eine Schrift „de architectura“ hinterlassen, wieder zur Geltung zu bringen. Auf seine Kenntniß des altrömischen Architekten gestützt, schreitet er im Jahre 1420 an den Kuppelbau des Florentiner Domes — das Vorbild, nach dem Michel Angelo über ein Jahrhundert später den Plan für das gewaltigste Bauwerk der Renaissance, die Kuppel von St. Peter, entwarf. Außerdem stehen die sämmtlich von Brunelleschi aufgeführten Bauten: der Neu-

bau von St. Spirito und von San Lorenzo, die Abtei von Fiesole, der Palazzo Pitti — (das Muster, nach dem sich der schöne toskanische Palastbau entwickelt hat), ferner die Bauten Michelozzo Michelozzis († 1472): das Kloster von San Marco (1436), die Villen von Careggi, Caffagiuolo, der Pallast Tornabuoni, das Mediceische Haus (Palazzo Riccardi), da als bleibende Denkmale jener Zeit der Wiedergeburt des antiken Schönheits- und Formensinnes. Wie Donatello in dem David, in der Judit mit dem Haupte des Holofernes, in dem heiligen Marcus (eine der schönsten Zierden der Nischen von Or San Michele) dem heiligen Georg ꝛc., so verewigte der Bildgießer Ghiberti seinen Namen in den berühmten Thüren des Baptisteriums von San Giovanni. Im Jahre 1450 vollendet Luca della Robbia das Denkmal des Bischofs von Fiesole für die Kirche San Prankazio; gleichzeitig mit diesem Meister, der seine zierlichen, in verglaster Erde ausgeführten Reliefs, Lunetten, Altäre, Taufbecken, Medaillons ꝛc. wie ein farbenprächtiges Siegel nicht nur der Stadt Florenz, sondern der ganzen Umgegend aufgeprägt hat, schufen Mino da Fiesole (1431—1484) und die Brüderpaare da Majano und Rosselini ihre Meisterwerke in Erz und Marmor.

Den Künstlern, die im Gebiete der Malerei der letzteren einen nicht minder gewaltigen Aufschwung verliehen, haben wir bereits in dem ersten Bande dieses Werkes einen besonderen Abschnitt gewidmet, (siehe Cicerone Band I., Abschnitt V., „das florentinische Kunstleben des XV. Jahrhunderts.") Hand in Hand mit der Wiederbelebung der bildenden Kunst ging, wie schon erwähnt, die Begeisterung für die Literatur des Alterthums, und für die Hebung ihrer Schätze aus dem Schutt und Moder mittelalterlicher Verwahrlosung.

Wer irgend Anspruch auf bürgerliches Ansehen, Reich-

thum und Bildung oder auch Gelehrsamkeit machte, war bemüht, sich in den Besitz alter Handschriften zu setzen. Mit dem Ehrgeiz und der Freigebigkeit der Mäcene wetteiferte der Forschungstrieb der Gelehrten. Poggio Bracciolini, einer der unermüdlichsten Sammler, rühmt sich, allein im Jahre 1415 unter thurmhohen Schichten von Staub und Gerölle in einem Kloster bei St. Gallen die erste vollständige Abschrift der „Institutionis oratoriae“ (Anleitung des Studiums zur Beredsamkeit), des Quintilian, die drei Bücher der „Argonautica“ des Valerius Flaccus u. A. gefunden zu haben.

Von der Leidenschaft der antiquarischen Forschung beherrscht, dehnt er seine Reisen bis nach Deutschland und England aus. Wo er sich hinwendet sind seine Bemühungen von Erfolg gekrönt. Einer der glücklichsten antiquarischen Schatzgräber und Sammler war Poggios Zeitgenosse, Giovanni Aurispa. Mit nicht weniger denn 238 Handschriften, darunter Werke Platos, Lucians, Xenophons, die Geographie des Strabo, kehrt er im Jahre 1423 von einer gleichzeitig mit Guarino von Verona und Francesco Filelfo unternommenen Orientreise nach Italien zurück.

Als Niccolo Niccoli, einer der eifrigsten Förderer der humanistischen Bestrebungen, nach einem ausschließlich ihrem Dienst gewidmeten Leben im Jahre 1436 starb, hinterließ er eine Bibliothek, die nicht weniger als 800 von ihm selbst erworbene römische und griechische Werke enthielt.

Einen neuen wesentlichen Aufschwung erhielt die Pflege des Griechischen in Florenz um das Jahr 1453, in Folge der Einnahme Konstantinopels durch die Türken. Unter den Schaaren von Griechen, welche die politische Lage der Dinge zur Auswanderung zwang, wandten die vornehmen und gebildeten sich vorzugsweise nach Florenz, wo sie, wie Demetrius Chalcondylas, Johannes Calistus, Johannes

Lascaris u. A. mit Jubel aufgenommen, fortfuhren, das von Emanuel Chrysoloras begonnene Werk zu fördern.

Wie wir aus diesen Umständen ersehen, erstreckte das von Cosimo di Medici geübte Mäcenat sich nicht minder auf die philologischen als auf die künstlerischen Bestrebungen der Zeit. Nicht nur die florentinische Akademie, auch zwei der heute noch berühmten florentinischen Bibliotheken, die ersten Anfänge der „Mediceo-Laurenziana und die „Biblioteca Marciana“ verdanken ihm ihre Entstehung. Zur Ordnung der letzteren ward von Cosimo der Geistliche Tomaso Parentucelli berufen, (der spätere Papst Nicolaus V.) einer der leidenschaftlichsten Bücherfreunde der Zeit — eine Wahl, die klüger und zweckentsprechender nicht getroffen werden konnte. Als Cosimo di Medici im Alter von 77 Jahren nach einem vielbewegten, an Verdiensten um sein Vaterland reichen Lebenslauf, heiter auf diesen zurückblickend, mit Gott und Welt im Frieden verschied, schrieb Marsilio Ficino, — durch vier Generationen der Vertraute des mediceischen Hauses — seinem Zögling Lorenzo in einem bereits (siehe Cicerone Band II., Abschnitt I.) angeführten Briefe: „Ich verdanke Plato viel. Cosimo verdanke ich nicht weniger. Er ließ mich in der Ausübung jene Tugenden gewahren, welche Plato mir in der Idee vorführte. . . . . Nachdem er sein Lebenlang und inmitten der ernstesten Angelegenheiten sich mit der Philosophie beschäftigt, widmete er sich ihr nach Solons Beispiel mehr denn je in den Tagen, in denen er vom Schatten zum Licht überging. Denn wie Du weißt, da Du gegenwärtig warst, kurz vor seinem Hinscheiden noch las er mit mir in Platos Buch: „Von dem Einen Grund der Dinge und dem höchsten Gut“, gleichsam als wolle er nun in der Wirklichkeit das Gut genießen, welches er in der Unterhaltung gekostet hatte.“

Wie Cosimo auf den Gedanken kam, in Florenz eine

Akademie zu gründen, erzählt derselbe Ficino in seiner dem Lorenzo gewidmeten Uebersetzung des Neuplatonikers Plotinos: „Der große Cosimo hörte zur Zeit, als Papst Eugen das Concil der Griechen und Lateiner in Florenz hielt (1438), häufig die Vorträge des griechischen Philosophen Plethon, der wie ein anderer Platon über die platonischen Mysterien disputirte. Dieses Mannes lebendige Rede ergriff ihn so, daß in seinem Geist alsbald der Gedanke aufstieg, eine Akademie zu bilden, sobald sich ein günstiger Moment gefunden haben würde. Die Gründung derselben fand denn auch statt, obgleich Cosimo selbst der griechischen Sprache nicht einmal mächtig war und seine Kenntniß des Griechischen sich auf das beschränkte, was ihm durch Vermittlung einer fremden Sprache zugänglich war.“

In der Politik sich zum Leiter und zum Meister, nicht nur Italiens, sondern der Angelegenheiten Europas zu machen, die von seinen Vorfahren überkommene Erbschaft im größten Style zu verwalten, die bewegende Axe des gesammten Culturlebens der Zeit zu sein — das waren die Ziele, die Lorenzo dei Medici, als er i. J. 1469 nach dem Tode seines Vaters Piero die Regierung antrat, nicht nur anstrebte. sondern auch erreichte.

Schon in frühster Jugend ließ Lorenzo in jedem Sinne ahnen was man für die Zukunft von ihm erwarten durfte. Mit einem ungewöhnlichen Scharfblick in Beurtheilung von Menschen und Ereignissen, von Welt und Leben verband sich bei ihm eine von Kindheit auf zu Tage tretende Neigung für Kunst und Wissenschaft.

Nach einer Zusammenkunft mit Federigo von Aragon, dem Prinzen von Neapel, schreibt der kaum 17 jährige Lorenzo bezüglich einer, von ihm für den neapolitanischen Gast veranstalteten Sammlung italienischer Poesien: „Keiner darf diese toskanische Sprache als schmucklos oder arm

geringschätzen; denn wer ihre Zierde und ihre Fülle recht würdigt, wird sie, statt rauh und arm, reich und feingebildet finden. Ja, es läßt sich nichts Zierliches, Blühendes, Anmuthiges ersinnen, nichts Treffendes, Sinnreiches, Geistvolles, es läßt sich nichts Wohllautendes und Harmonisches, endlich nichts Erhabenes und Majestätisches denken, wovon uns dic beiden Größten, Dante und Petrarca, nicht glänzende Beispiele geliefert hätten.

Wie einst sein großer Landsmann, der Dichter und Patriot Dante Alighieri, so scheint Lorenzo, als Jüngling schon von dem Gedanken durchdrungen, daß die Pflege der einheimischen Sprache, mit dem nationalen Aufschwung und der Volksbildung in ihrem Wesen unzertrennlich und Eins seien. Wie ernst er es damit meint, das bezeugt u. A. die reine, sorgfältig ausgearbeitete Form seiner eigenen Gedichte, die im Ganzen vier Bände füllen, und die zu Lebzeiten Lorenzos in Toskana eine fast beispiellose Popularität erlangten. Einen Einblick in den von tiefem Wollen und Sehnen erfüllten Drang einer großen Seele gewähren die folgenden Strophen:

Gleich wie die Lampe bei des Tages Kommen
Wenn ihr das Oel, das sie genährt, versiegt,
Zu sterben scheint, dann plötzlich ringsum flieht
Ein hellrer Schein, bis alles Licht verglommen.
So ist's im Geist, von ird'schem Drang beklommen,
Wenn, während selbst die Hoffnung unterliegt,
Noch einmal hell der Jugend Flamme siegt,
Zum Zeichen, daß der Prüfung End' gekommen.
Drum schreckt mich nicht das unstät wirre Handeln,
Nicht längst verstummter Töne Wiederklingen
Im Streit, dem alten, zwischen Leid und Lust.
Nicht mag in Stein mich die Meduse wandeln,
Nicht die Sirene mich in Schlummer singen,
Bin ich des höheren Zieles mir bewußt.*)

*) A. de Reumont.

Wie sich hier das Ringen seiner Seele nach Bewährung ihrer Kraft im Streit äußert, so ergeht er sich in einem andern seiner Sonette in herben Klagen über die Vergänglichkeit alles Irdischen.

„Wie alles unser Hoffen ist vergebens,
Wie unser Thun in Dunst und Rauch vergeht,
Wie sich die Welt in leerem Dünkel bläht,
Es wird uns klar das Werk des Ueberhebens;
Dem Einen ist Vergnügen Ziel des Strebens,
Turnire, Spiel, Gesang, nach Höhrem steht
Der Sinn dem Andren, Jenen wieder seht
Ihr bergen scheu, was Inhalt ihm des Lebens.
Verschieden ist was die Natur uns beut,
Verschieden was der Menschengeist erzeugt,
In ew'gem Kampfe liegen Nacht und Licht;
Was Dauer uns verhieß, es währet nicht;
Was fest erschien, ein jeder Wind es beugt,
Der Tod allein beherrscht so Welt wie Zeit."*)

Unter den Dichtern und Philosophen, die sich bald in Schaaren um den Mann versammeln, der nicht nur Politiker und Herrscher, sondern in demselben eminenten Sinne Philosoph, Poet und Künstler war, haben die folgenden: Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Luigi Pulci, Polizian, der Erzieher seiner Kinder und Giovanni Pico, Graf von Mirandola, Lorenzo im persönlichen Verkehr besonders nahe gestanden.

Jeder dieser Männer hat in seiner Weise zum Ruhm der florentinischen Republik im engeren, zu dem des italienischen Kulturlebens der Renaissance in weiterem Sinne beigetragen.

Der Lorenzo Vertrauteste, ihm am nächsten stehende Freund, Marsilio Ficino, setzte seinen Lebenszweck in die Verbreitung der platonischen Philosophie, die er mit den Lehren des Christenthums zu verschmelzen sucht.

*) A. de Reumont.

„Religion und Philosophie“ schreibt er, „sind Schwestern, und müssen als solche gleicherweise geliebt und begriffen werden.“ Als Resultat seiner Forschungen in beiden Gebieten faßt er seine Weltanschauung in einer seiner zahlreichen Schriften wie folgt zusammen: „Da die wahre Philosophie liebevolles Studium der Wahrheit und Weisheit, Gott allein Wahrheit und Weisheit ist, so ist die wahre Philosophie nichts Anderes als ächte Religion, die ächte Religion nichts als die wahre Philosophie. Religion ist den Menschen angeboren, jede hat ihr Gutes, sofern sie sich zu Gott hinwendet, aber nur die christliche ist die wahre, beseelt durch die ihrem Stifter innewohnende göttliche Kraft.“ Für sich äußert er sich, brauche er Nichts als die Lehre Christi. Er wolle lieber göttlich glauben, als menschlich wissen, denn der göttliche Glaube sei sicherer als die menschliche Wissenschaft, und was aus ihm hervorgehe, finde in der wahren Wissenschaft Bestätigung. Es gebe jedoch Geister, denen die Autorität des göttlichen Gesetzes nicht genüge, und welche der Vernunft Argumente bedürfen. Die göttliche Vorsehung habe es gefügt, daß die platonische Lehre in vielen Dingen mit dem Christenthum übereinstimme, um solche Geister letzterem zuzuführen, wie denn schon Augustin gesagt habe: „Mit Ausnahme weniger Dinge seien die Platoniker Christen.“

Zu den bedeutendsten schriftstellerischen Verdiensten Marsilios gehörte die Uebersetzung der Schriften Platos, ferner sein auf den Platonismus gegründetes Werk über die Unsterblichkeit.

Nächst Marsilio im intimsten Verkehr mit Lorenzo stand Cristoforo Landino, dessen besonderes Verdienst in der Wiederbelebung der Dante-Studien bestand. Zwar hatten namhafte Humanisten schon vor Landino sich die Aufgabe gestellt, der Göttlichen Komödie eine ihrer würdige Kenntniß und Popularität im Volk zu verschaffen.

„Ich bemühe mich," schrieb zu Anfang des XV. Jahrhunderts Coluccio Salutati an einen Freund, ein korrektes Exemplar des Werkes unseres göttlichen Dante zu erhalten. Glaube mir, wir haben nichts Erhabeneres, als diese drei Kanzonen aufzuweisen, nichts Schmuckreicheres, nichts was mehr eindringt in die Tiefen der Wissenschaft. Was bei Andren vereinzelt vorkommt, hat dieser Eine im Zusammenhang bemeistert. Bei ihm glänzen die moralischen Vorschriften, leuchten Naturwissenschaft und Theologie, während Rhetorik und Sprache mit solcher Meisterschaft gehandhabt sind, daß es schwer wäre, selbst bei den Höchststehenden gleiche Schönheit zu finden.

Bei ihm strahlen Gesetze, Sitten, Sprachen, Geschäfte aller Völker gleich Sternen am Firmament in solcher Majestät, daß Keiner ihn in dieser Gattung zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen vermocht hat. Wozu alles dies? — Damit meine Begierde, einen korrekten Text zu finden, dich weniger Wunder nehme."

Wir sehen aus diesen Aeußerungen, so wie aus den Schriften der Leonardo Bruni und Giannozzo Manetti, (1396—1459) den ersten Verfassern einer ausführlichen Biographie Dantes, ferner aus der Errichtung des Dante-Denkmals im Dom um 1465, wie der bis heute in Italien fortdauernde Dante-Cultus unter Cosimos Herrschaft wieder in Toskana Boden gewann.

Was den Bemühungen Cristoforo Landinos einen bleibenden Werth verleiht, lag nicht etwa in einer besonderen Korrektheit der im Jahre 1481 von ihm veranstalteten Herausgabe der Göttlichen Komödie, sondern in dem beigefügten Commentar, der weit über seine Zeit hinaus maßgebend für die Erklärung der Göttlichen Komödie und für das Verständniß Dantes im italienischen Volke geblieben ist. Bei Marsilio sowohl wie Landino beschränkt sich die Bedeu-

tung der literarischen Persönlichkeit Beider auf wissenschaftliche Kombination und Vermittlung.

Anders geartete Naturen treten uns in den beiden nächst Lorenzo am schöpferischesten beanlagten Dichtern des florentinischen Musenhofes, in Luigi Pulci und Angelo Polizian entgegen. In dem Ersteren, Luigi Pulci, lernen wir den Begründer einer neuen Gattung der Dichtkunst kennen, die während des ganzen XVI. Jahrhunderts ihre Herrschaft in Italien behauptete, den Charakter der italienischen Poesie bestimmte.

Mit dem „Morgante Maggiore", dem burlesken Heldengedicht Luigi Pulcis, dessen großartigem, buntgemischten Stoff Ariost in der Folgezeit seinen „Orlando Furioso" nachbildet, nimmt das romantische Epos in Italien seinen Anfang.

Der Stoff dieser Dichtung (die wunderlichen Heldenthaten des Riesen Morgante), einer der bedeutendsten dichterischen Schöpfungen der Zeit, ist aus dem Karolingischen Sagenkreise aufgegriffen. Was ihr die hohe dichterische Bedeutung giebt, ist das in getreuen, kräftigen, ja grotesken Strichen ausgeführte Bild der Zeit — jener Zeit des Aufschwunges von der mittelalterlichen zu der modernen Weltanschauung, — das sie dem Leser vor Augen führt.

Ein nicht minder fruchtbares Talent als der urwüchsige, warmherzige, heiter-ernste Pulci, steht neben ihm Lorenzos liebenswürdiger, geistvoller Freund und Hausgenosse, Angelo Polizian. Nachdem letzterer im Alter von 18 Jahren mit einer übrigens nur Fragment gebliebenen Uebersetzung der Ilias in's Lateinische sich als Kenner der klassischen Sprachen einen Namen gemacht, begründet er seinen eigentlichen dichterischen Ruhm mit der „Giostra di Giuliano" (das Turnier des Julian).

Obgleich zur Verherrlichung Giulianos bestimmt, ist

die Widmung der unter der Bezeichnung „Stanze“ in Italien hochberühmt gewordenen Dichtung an Lorenzo gerichtet. Sie drückt in innigster Weise die jenem gezollte Verehrung aus.

„Du edler Lorbeer (Lauro), unter dem auf Matten
Voll Blüthenpracht Florenz im Frühling ruht,
Und Zeus im Zorn nicht fürchtet, noch ermatten
Die Kräfte fühlt, bei droh'nder Stürme Wuth,
O nimm' mich auf in deinen duft'gen Schatten,
Dem scheuen Wort gieb Kraft in deiner Hut.
So Grund wie Zweck bist du von meinem Streben,
In deinem würz'gen Hauch nur kann ich leben.“*)

Ein nicht minder glänzendes Zeugniß stellt der Dichter seinem fürstlichen Freunde in den „Silvae“, Dichtungen seiner reiferen Jahre, die unter den zahllosen Verherrlichungen der Zeit vielleicht das lebendigste und wahrste Bild von der mächtigen Gestalt des Mediceers geben. Im Anschluß an eine ausführliche Besprechung der dichterischen Leistungen Lorenzos heißt es hier:

„Nun mit attischem Salz und mit heiterem Spotte beschreibst Du
Greise im Trinken beherzt, und dichtest die festlichen Chöre,
Welche zu Tanz und Gelag' erschallen von tönender Leier.
Hast Du Dich dann zu ländlicher Ruh' und Muße begeben,
Städtischen Sorgen entflohn und der Lust des bacchantischen Taumels,
Schwingst Du gern Dich empor zu lichteren Räumen, zu kosten
Höchste der Güter — dem Mann die erhabenen Ziele des Daseins! —
Was als drückende Last ja erscheint den Andern und Arbeit,
Dir ist's Spiel, und hast Du geschaffet für das Wohl der Gesammtheit
Wird der poetische Drang der Kraft, der erprobten, zum Labsal.
Glänzender Geist! Wie Keiner beglückt in der wechselnden Gaben
Seltener Fülle, die Dir so viel zu bewältigen leicht macht,
Stets manchfachen Thuns — zu walten im freudigen Kreislauf.“

*) A. de Reumont.

Was den poetischen Werth der eben erwähnten Dichtungen betrifft, so zählen beide, sowohl die unvollendet gebliebenen „Giostra di Giuliano" als die „Silvae" zu dem sprachlich Wohllautendsten und Formvollendetsten von Allem, was die Renaissance-Literatur neben Luigi Pulci überhaupt aufzuweisen hat.

Unter den Mitgliedern des auserlesenen Kreises, den Lorenzo täglich in seinem Hause, an seiner Tafel um sich versammelte, nannten wir außer den eben erwähnten Philosophen und Poeten bereits den Grafen von Mirandola.

„Ueber diesen Mann," so schildert Polician den Jüngling, als Pico im Jahre 1484 zum ersten Mal nach Florenz kam, „oder vielmehr über diesen Heros scheint die Natur alle Gaben des Geistes und des Körpers ausgegossen zu haben. Er war schlank und schön gebildet und in seinem Antlitz schien etwas Göttliches zu leuchten." (Bekanntlich galt Pico wie später Lionardo da Vinzi für den schönsten Mann seiner Zeit.) „Scharfsinnig und mit glücklichem Gedächtniß begabt, war er im Studium unermüdlich, im Ausdruck klar und beredt. Man war im Zweifel, ob er mehr durch seine Talente oder durch seine moralischen Eigenschaften glänzte. In jedem Zweige der Philosophie bewandert, durch vollkommene Kenntniß der Sprachen begünstigt, zeigte er sich erhaben über jedes Lob." —

Eine eigenthümliche Erscheinung unter den florentinischen Gelehrten war Pico di Mirandola besonders durch seine Hinneigung zu der mittelalterlich jüdischen Geheimlehre der Kabbala. Wie Marsilio Ficino das Christenthum mit dem Platonismus in Zusammenhang brachte, so strebte Pico nach einer Verschmelzung desselben mit den kabbalistischen Mysterien. „Keine Wissenschaft," äußert er in einer seiner Schriften, „gewährt uns eine klarere Anschauung von der

Gottheit Christi, als Magie und Kabbala." — Ein Ausspruch, der ihm übrigens theuer zu stehen kam, indem er ihn in langwierige Streitigkeiten mit dem päpstlichen Stuhl verwickelte, die einen tiefen Schatten auf seine letzten Lebensjahre geworfen haben. Der Verbreitung ketzerischer Ansichten bei Innozenz VIII. angeklagt, hatte er sich, der Freiheit bedroht, wiederholt in Rom zu vertheidigen, bis es endlich dem energischen Einschreiten Lorenzos gelang, die unerquicklichen Mißhelligkeiten gütlich beizulegen.

Ein beredtes Zeugniß für die Entschiedenheit, mit der Lorenzo für seine Freunde einzutreten und für die unumwundene Sprache, die er selbst dem päpstlichen Stuhl gegenüber in solchen Fällen zu führen pflegte, ist sein in Picos Angelegenheit um das Jahr 1489 an den Gesandten Lanfredini nach Rom gerichtetes Schreiben, in welchem es heißt: „Zu meinem großen Mißvergnügen vernehme ich von den an den Werken Mirandolas*) gemachten Ausstellungen. Wäre ich nicht überzeugt, daß die Verfolgung aus Neid und Bosheit entspringt, wahrlich ich würde nicht davon reden. Hier haben verschiedene gelehrte und gottesfürchtige Theologen das Buch gelesen und Alle haben es als christlich und trefflich gut geheißen. Ich bin übrigens auch kein so schlechter Christ, daß ich, hegte ich andere Meinung, schweigen und das Buch hinnehmen würde. Sagte er das Credo her, diese bösen Geister würden Ketzerei darin wittern. Gestatteten die vielen Geschäfte Seiner Heiligkeit von dieser Sache persönlich Kenntniß zu nehmen, und die Wahrheit zu erkennen, so bin ich gewiß, das Ganze würde in nichts zerfallen und die Wahrheit an's helle Tageslicht kommen.

*) Die Schrift, um die es sich handelt, ist eine Disputation über nicht weniger denn 900 das Wesen des Christenthums behandelnde Fragen, die u. a. auch Kabbala, Magie, Astrologie 2c. mit in ihr Bereich ziehen.

Aber der Papst muß sich auf Andere verlassen, und dieser arme Mann kann sich nicht vertheidigen. Legt er seine Gründe dar, so heißt es, er rede wider den H. Vater. Hätte er mit den Feinden allein zu schaffen, ohne daß die päpstliche Autorität sie deckte, so würde er sie bald zum Schweigen bringen. Sein Unglück besteht aber darin, daß er bösen Ignoranten gegenüber steht, die das Haupt der Kirche vorschieben ..... Ohne mich auf Einzelnes einzulassen, bemerke ich jetzt blos, daß man ihn zu einem Schritt hat bewegen wollen, der schlimmes Aergerniß geben könnte, ich ihn aber immer abgehalten habe, so daß er hierher gekommen ist, tugendhaften Lebenswandel führt und sich beruhigt hat. Diese Teufel versuchen ihn mit ihren Verfolgungen und man schenkt ihnen zu sehr Glauben."

Als Pico im Alter von nur 32 Jahren starb, galt er nicht nur in Florenz, sondern in ganz Italien für die glänzendste Erscheinung am Mediceischen Musenhofe. Für die Wissenschaft ist er trotz seiner großen Begabung und seines universellen Wissens ohne dauernden Einfluß geblieben. Von seinen vielen Schriften ist fast nichts auf die Nachwelt gekommen — ein Umstand, der um so mehr befremden darf, als unter den florentinischen Humanisten, mit Ausnahme Lorenzos, kaum ein Zweiter sich zu seinen Lebzeiten einer ähnlichen Popularität zu rühmen gehabt hat.

Unter den zahlreichen Nachrichten, die uns von gleichzeitigen Schriftstellern, sei's in Briefen, sei's in Tagebüchern, über die Art und Weise erhalten sind, wie wir uns den Verkehr Lorenzos mit den ihm befreundeten Künstlern und Gelehrten zu denken haben, nehmen unter anderem die bereits erwähnten „Disputationes Camaldulenses" den ersten Rang ein.

„In Gesellschaft seines Bruders," so berichtet Cristoforo Landino in dem eben genannten, im Jahre 1468 erschie-

Musenhofes uns so viel des Anziehenden zu berichten wissen. Der bildende, Geist und Phantasie der Betheiligten belebende Einfluß dieser Zusammenkünfte ist bekannt. Häufig begannen hier — sei's im Prunkgemach fürstlicher Gastgeber, sei's in schlichter Künstlerwerkstatt, sei's in weltferner Klosterzelle — die bedeutendsten den bevorstehenden Umschwung der Dinge anbahnenden Geister unter dem Zauber unablässiger Anregung zuerst ihre Kraft zu fühlen.

Eine der glänzendsten Erscheinungen dieser Frühperiode des Humanismus in Toskana, ein Zeitgenosse des Luigi Marsili, war der Grieche Manuel Chrysoloras (1396 nach Florenz berufen, † 1415). Ihm fällt das Verdienst zu, die eigentliche Grundlage zur Pflege des Griechischen in Florenz gelegt zu haben. Petrarca und Boccaccio hatten sich in Folge ihrer mangelhaften Kenntniß des Griechischen darauf beschränken müssen, nur mehr anregend als unterrichtend zu wirken. Vom öffentlichen Lehrstuhl aus verbreitete Chrysoloras zuerst die Kenntniß der altgriechischen Literatur in Florenz und eröffnete dadurch den noch befangenen und engen Kreisen der klassischen Bildung eine neue Welt.

Nicht nur durch sein umfassendes Wissen glänzte dieser Mann als eines der hellsten Lichter der florentinischen Gelehrtenwelt. Er wußte zugleich seine Zuhörer durch einen lebhaften und feurigen Vortrag so hinzureißen, daß mehrere von ihnen sich entschlossen, den Orient und insbesondere Konstantinopel selbst zu besuchen, „das", wie Pius II. später äußerte, „bis zum Tage der Eroberung dastand als Denkmal alter Weisheit, als Sitz der Wissenschaften und Burg der Philosophie."

„Mehr noch als über die durch Deinen Gruß mir erwiesene Ehre," so schreibt der florentinische Kanzler Coluccio Salutati, „freue ich mich über die uns durch Deine Ankunft gewordene Gunst des Schicksals. Während das

Studium des Griechischen bei uns so zu sagen erstorben war, bist Du Manuel wie ein Licht in der Finsterniß erschienen. Dich hat Gott nach Latium geführt! Mit Verlangen nach Kenntniß des Griechischen hast Du uns erfüllt, und schon sehe ich im Geiste, wie im Verlauf weniger Jahre eine Schaar eifriger Forscher der hellenischen Literatur sich gebildet haben wird. Glücklich, falls je einem Mann meines Alters noch Glück beschieden worden ist in diesem Erdenleben, wenn ich noch den Urquell sehen kann, welchem alles Wissen Latiums entströmt ist.“ Von den Schülern, die sich um den Lehrstuhl des berühmten Griechen schaarten, traten Viele in späteren Jahren in die Fußtapfen des Meisters, in dem sie wie u. A. Ambrosio Traversari (1378—1439), Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini (1399 bis 1453), Poggio Bracciolini (1388—1459), Guarino Veronese, Francesco Filelfo fortfuhren, der Stadt Florenz den Ruhm zu erhalten, den sie sich durch die Lehrthätigkeit Chrysoloras als Pflanzstätte des Studiums der griechischen Sprache und Literatur erworben.

Also vorbereitet fand Cosimo di Medici den Boden, auf dem Giovanni, der eigentliche Begründer der Machtstellung des Hauses, das bürgerlich fürstliche Wappen der Medici aufpflanzte, das zu einer so glänzenden, leider aber auch verhängnißvollen Rolle in der Geschichte Italiens berufen war. „Ich fühle,“ so hatte der sterbende Giovanni (1429) zu seinen beiden Söhnen, Cosimo und Lorenzo gesprochen, „daß die meinem Leben bestimmte Zeit verlaufen ist. Ich sterbe zufrieden, da ich Euch in Wohlstand hinterlasse. Folgt Ihr meinem Beispiel, so werdet Ihr in Eurer Vaterstadt Ehre und Ansehen behalten“ ꝛc.

Wie glänzend sich der Wunsch des greisen Giovanni erfüllen sollte, sahen wir in dem Abschnitt I. dieses Bandes.

Mit dem politischen Genie, kraft dessen sowohl Cosimo

„der Alte“ als sein Enkel Lorenzo sich die einmal eroberte Herrschaft zu erhalten wußten, vereinigten Beide den künstlerischen und philosophischen Scharfblick, der sie befähigte, sowohl im staatlichen als im socialen Leben jeder sich Bahn brechenden Strömung Rechnung zu tragen und so in dem umfassendsten Sinne sich zu den Führern des florentinischen Kulturlebens im XV. Jahrhundert zu machen.

In diesem Sinne will z. B. Voltaire's oft citirter Ausspruch, in Bezug auf die mediceische Usurpation: „Keine Familie ist zu ihrer Macht mit so gutem Recht gelangt, wie die mediceische“ verstanden sein.

Fassen wir die künstlerische Physiognomie der Stadt Florenz ins Auge, wie sich dieselbe während der Lebensdauer Cosimos di Medici (1389—1464) gestaltete, welch eine fast unübersehbare Bereicherung drängt sich in diesen Zeitraum zusammen.

Durch Cosimos Gunst auf jede Weise gefördert, eröffnet Donatello (1386—1466) der italienischen Kunst eine neue Welt. Die urwüchsige, dem einseitigen Spiritualismus des Mittelalters entgegentretende Realistik, die den eigentlichen Grundzug der Kunst im XV. Jahrhundert bildet, erkennt in ihm ihren Begründer.

Neben Donatello glänzt der Name Brunelleschis (1379—1466), dessen Streben darauf gerichtet war, die Lehren des Vitruv, der in Rom unter Cäsar und Augustus thätig, eine Schrift „de architectura“ hinterlassen, wieder zur Geltung zu bringen. Auf seine Kenntniß des altrömischen Architekten gestützt, schreitet er im Jahre 1420 an den Kuppelbau des Florentiner Domes — das Vorbild, nach dem Michel Angelo über ein Jahrhundert später den Plan für das gewaltigste Bauwerk der Renaissance, die Kuppel von St. Peter, entwarf. Außerdem stehen die sämmtlich von Brunelleschi aufgeführten Bauten: der Neu-

bau von St. Spirito und von San Lorenzo, die Abtei von Fiesole, der Palazzo Pitti — (das Muster, nach dem sich der schöne toskanische Palastbau entwickelt hat), ferner die Bauten Michelozzo Michelozzis († 1472): das Kloster von San Marco (1436), die Villen von Careggi, Caffagiuolo, der Pallast Tornabuoni, das Mediceische Haus (Palazzo Riccardi), da als bleibende Denkmale jener Zeit der Wiedergeburt des antiken Schönheits- und Formensinnes. Wie Donatello in dem David, in der Judit mit dem Haupte des Holofernes, in dem heiligen Marcus (eine der schönsten Zierden der Nischen von Or San Michele) dem heiligen Georg 2c., so verewigte der Bildgießer Ghiberti seinen Namen in den berühmten Thüren des Baptisteriums von San Giovanni. Im Jahre 1450 vollendet Luca della Robbia das Denkmal des Bischofs von Fiesole für die Kirche San Prankazio; gleichzeitig mit diesem Meister, der seine zierlichen, in verglaster Erde ausgeführten Reliefs, Lunetten, Altäre, Taufbecken, Medaillons 2c. wie ein farbenprächtiges Siegel nicht nur der Stadt Florenz, sondern der ganzen Umgegend aufgeprägt hat, schufen Mino da Fiesole (1431—1484) und die Brüderpaare da Majano und Rosselini ihre Meisterwerke in Erz und Marmor.

Den Künstlern, die im Gebiete der Malerei der letzteren einen nicht minder gewaltigen Aufschwung verliehen, haben wir bereits in dem ersten Bande dieses Werkes einen besonderen Abschnitt gewidmet, (siehe Cicerone Band I., Abschnitt V., „das florentinische Kunstleben des XV. Jahrhunderts.“) Hand in Hand mit der Wiederbelebung der bildenden Kunst ging, wie schon erwähnt, die Begeisterung für die Literatur des Alterthums, und für die Hebung ihrer Schätze aus dem Schutt und Moder mittelalterlicher Verwahrlosung.

Wer irgend Anspruch auf bürgerliches Ansehen, Reich-

thum und Bildung oder auch Gelehrsamkeit machte, war bemüht, sich in den Besitz alter Handschriften zu setzen. Mit dem Ehrgeiz und der Freigebigkeit der Mäcene wetteiferte der Forschungstrieb der Gelehrten. Poggio Bracciolini, einer der unermüdlichsten Sammler, rühmt sich, allein im Jahre 1415 unter thurmhohen Schichten von Staub und Gerölle in einem Kloster bei St. Gallen die erste vollständige Abschrift der „Institutionis oratoriae“ (Anleitung des Studiums zur Beredsamkeit), des Quintilian, die drei Bücher der „Argonautica“ des Valerius Flaccus u. A. gefunden zu haben.

Von der Leidenschaft der antiquarischen Forschung beherrscht, dehnt er seine Reisen bis nach Deutschland und England aus. Wo er sich hinwendet sind seine Bemühungen von Erfolg gekrönt. Einer der glücklichsten antiquarischen Schatzgräber und Sammler war Poggios Zeitgenosse, Giovanni Aurispa. Mit nicht weniger denn 238 Handschriften, darunter Werke Platos, Lucians, Xenophons, die Geographie des Strabo, kehrt er im Jahre 1423 von einer gleichzeitig mit Guarino von Verona und Francesco Filelfo unternommenen Orientreise nach Italien zurück.

Als Niccolo Niccoli, einer der eifrigsten Förderer der humanistischen Bestrebungen, nach einem ausschließlich ihrem Dienst gewidmeten Leben im Jahre 1436 starb, hinterließ er eine Bibliothek, die nicht weniger als 800 von ihm selbst erworbene römische und griechische Werke enthielt.

Einen neuen wesentlichen Aufschwung erhielt die Pflege des Griechischen in Florenz um das Jahr 1453, in Folge der Einnahme Konstantinopels durch die Türken. Unter den Schaaren von Griechen, welche die politische Lage der Dinge zur Auswanderung zwang, wandten die vornehmen und gebildeten sich vorzugsweise nach Florenz, wo sie, wie Demetrius Chalcondylas, Johannes Calistus, Johannes

Lascaris u. A. mit Jubel aufgenommen, fortfuhren, das von Emanuel Chrysoloras begonnene Werk zu fördern.

Wie wir aus diesen Umständen ersehen, erstreckte das von Cosimo di Medici geübte Mäcenat sich nicht minder auf die philologischen als auf die künstlerischen Bestrebungen der Zeit. Nicht nur die florentinische Akademie, auch zwei der heute noch berühmten florentinischen Bibliotheken, die ersten Anfänge der „Mediceo-Laurenziana und die „Biblioteca Marciana“ verdanken ihm ihre Entstehung. Zur Ordnung der letzteren ward von Cosimo der Geistliche Tomaso Parentucelli berufen, (der spätere Papst Nicolaus V.) einer der leidenschaftlichsten Bücherfreunde der Zeit — eine Wahl, die klüger und zweckentsprechender nicht getroffen werden konnte. Als Cosimo di Medici im Alter von 77 Jahren nach einem vielbewegten, an Verdiensten um sein Vaterland reichen Lebenslauf, heiter auf diesen zurückblickend, mit Gott und Welt im Frieden verschied, schrieb Marsilio Ficino, — durch vier Generationen der Vertraute des mediceischen Hauses — seinem Zögling Lorenzo in einem bereits (siehe Cicerone Band II., Abschnitt I.) angeführten Briefe: „Ich verdanke Plato viel. Cosimo verdanke ich nicht weniger. Er ließ mich in der Ausübung jene Tugenden gewahren, welche Plato mir in der Idee vorführte. . . . . Nachdem er sein Lebenlang und inmitten der ernstesten Angelegenheiten sich mit der Philosophie beschäftigt, widmete er sich ihr nach Solons Beispiel mehr denn je in den Tagen, in denen er vom Schatten zum Licht überging. Denn wie Du weißt, da Du gegenwärtig warst, kurz vor seinem Hinscheiden noch las er mit mir in Platos Buch: „Von dem Einen Grund der Dinge und dem höchsten Gut“, gleichsam als wolle er nun in der Wirklichkeit das Gut genießen, welches er in der Unterhaltung gekostet hatte.“

Wie Cosimo auf den Gedanken kam, in Florenz eine

Akademie zu gründen, erzählt derselbe Ficino in seiner dem Lorenzo gewidmeten Uebersetzung des Neuplatonikers Plotinos: „Der große Cosimo hörte zur Zeit, als Papst Eugen das Concil der Griechen und Lateiner in Florenz hielt (1438), häufig die Vorträge des griechischen Philosophen Plethon, der wie ein anderer Platon über die platonischen Mysterien disputirte. Dieses Mannes lebendige Rede ergriff ihn so, daß in seinem Geist alsbald der Gedanke aufstieg, eine Akademie zu bilden, sobald sich ein günstiger Moment gefunden haben würde. Die Gründung derselben fand denn auch statt, obgleich Cosimo selbst der griechischen Sprache nicht einmal mächtig war und seine Kenntniß des Griechischen sich auf das beschränkte, was ihm durch Vermittlung einer fremden Sprache zugänglich war."

In der Politik sich zum Leiter und zum Meister, nicht nur Italiens, sondern der Angelegenheiten Europas zu machen, die von seinen Vorfahren überkommene Erbschaft im größten Style zu verwalten, die bewegende Axe des gesammten Culturlebens der Zeit zu sein — das waren die Ziele, die Lorenzo dei Medici, als er i. J. 1469 nach dem Tode seines Vaters Piero die Regierung antrat, nicht nur anstrebte. sondern auch erreichte.

Schon in frühster Jugend ließ Lorenzo in jedem Sinne ahnen was man für die Zukunft von ihm erwarten durfte. Mit einem ungewöhnlichen Scharfblick in Beurtheilung von Menschen und Ereignissen, von Welt und Leben verband sich bei ihm eine von Kindheit auf zu Tage tretende Neigung für Kunst und Wissenschaft.

Nach einer Zusammenkunft mit Federigo von Aragon, dem Prinzen von Neapel, schreibt der kaum 17 jährige Lorenzo bezüglich einer, von ihm für den neapolitanischen Gast veranstalteten Sammlung italienischer Poesien: „Keiner darf diese toskanische Sprache als schmucklos oder arm

geringschätzen; denn wer ihre Zierde und ihre Fülle recht würdigt, wird sie, statt rauh und arm, reich und feingebildet finden. Ja, es läßt sich nichts Zierliches, Blühendes, Anmuthiges ersinnen, nichts Treffendes, Sinnreiches, Geistvolles, es läßt sich nichts Wohllautendes und Harmonisches, endlich nichts Erhabenes und Majestätisches denken, wovon uns die beiden Größten, Dante und Petrarca, nicht glänzende Beispiele geliefert hätten.

Wie einst sein großer Landsmann, der Dichter und Patriot Dante Alighieri, so scheint Lorenzo, als Jüngling schon von dem Gedanken durchdrungen, daß die Pflege der einheimischen Sprache, mit dem nationalen Aufschwung und der Volksbildung in ihrem Wesen unzertrennlich und Eins seien. Wie ernst er es damit meint, das bezeugt u. A. die reine, sorgfältig ausgearbeitete Form seiner eigenen Gedichte, die im Ganzen vier Bände füllen, und die zu Lebzeiten Lorenzos in Toskana eine fast beispiellose Popularität erlangten. Einen Einblick in den von tiefem Wollen und Sehnen erfüllten Drang einer großen Seele gewähren die folgenden Strophen:

Gleich wie die Lampe bei des Tages Kommen
Wenn ihr das Oel, das sie genährt, versiegt,
Zu sterben scheint, dann plötzlich ringsum flieht
Ein hellrer Schein, bis alles Licht verglommen.
So ist's im Geist, von ird'schem Drang beklommen,
Wenn, während selbst die Hoffnung unterliegt,
Noch einmal hell der Jugend Flamme siegt,
Zum Zeichen, daß der Prüfung End' gekommen.
Drum schreckt mich nicht das unstät wirre Handeln,
Nicht längst verstummter Töne Wiederklingen
Im Streit, dem alten, zwischen Leid und Lust.
Nicht mag in Stein mich die Meduse wandeln,
Nicht die Sirene mich in Schlummer singen,
Bin ich des höheren Zieles mir bewußt.*)

*) A. de Reumont.

Wie sich hier das Ringen seiner Seele nach Bewährung ihrer Kraft im Streit äußert, so ergeht er sich in einem andern seiner Sonette in herben Klagen über die Vergänglichkeit alles Irdischen.

„Wie alles unser Hoffen ist vergebens,
Wie unser Thun in Dunst und Rauch vergeht,
Wie sich die Welt in leerem Dünkel bläht,
Es wird uns klar das Werk des Ueberhebens;
Dem Einen ist Vergnügen Ziel des Strebens,
Turnire, Spiel, Gesang, nach Höhrem steht
Der Sinn dem Andren, Jenen wieder seht
Ihr bergen scheu, was Inhalt ihm des Lebens.
Verschieden ist was die Natur uns beut,
Verschieden was der Menschengeist erzeugt,
In ew'gem Kampfe liegen Nacht und Licht;
Was Dauer uns verhieß, es währet nicht;
Was fest erschien, ein jeder Wind es beugt,
Der Tod allein beherrscht so Welt wie Zeit." *)

Unter den Dichtern und Philosophen, die sich bald in Schaaren um den Mann versammeln, der nicht nur Politiker und Herrscher, sondern in demselben eminenten Sinne Philosoph, Poet und Künstler war, haben die folgenden: Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Luigi Pulci, Polizian, der Erzieher seiner Kinder und Giovanni Pico, Graf von Mirandola, Lorenzo im persönlichen Verkehr besonders nahe gestanden.

Jeder dieser Männer hat in seiner Weise zum Ruhm der florentinischen Republik im engeren, zu dem des italienischen Kulturlebens der Renaissance in weiterem Sinne beigetragen.

Der Lorenzo Vertrauteste, ihm am nächsten stehende Freund, Marsilio Ficino, setzte seinen Lebenszweck in die Verbreitung der platonischen Philosophie, die er mit den Lehren des Christenthums zu verschmelzen sucht.

---

*) A. de Reumont.

„Religion und Philosophie“ schreibt er, „sind Schwestern, und müssen als solche gleicherweise geliebt und begriffen werden.“ Als Resultat seiner Forschungen in beiden Gebieten faßt er seine Weltanschauung in einer seiner zahlreichen Schriften wie folgt zusammen: „Da die wahre Philosophie liebevolles Studium der Wahrheit und Weisheit, Gott allein Wahrheit und Weisheit ist, so ist die wahre Philosophie nichts Anderes als ächte Religion, die ächte Religion nichts als die wahre Philosophie. Religion ist den Menschen angeboren, jede hat ihr Gutes, sofern sie sich zu Gott hinwendet, aber nur die christliche ist die wahre, beseelt durch die ihrem Stifter innewohnende göttliche Kraft.“ Für sich äußert er sich, brauche er Nichts als die Lehre Christi. Er wolle lieber göttlich glauben, als menschlich wissen, denn der göttliche Glaube sei sicherer als die menschliche Wissenschaft, und was aus ihm hervorgehe, finde in der wahren Wissenschaft Bestätigung. Es gebe jedoch Geister, denen die Autorität des göttlichen Gesetzes nicht genüge, und welche der Vernunft Argumente bedürfen. Die göttliche Vorsehung habe es gefügt, daß die platonische Lehre in vielen Dingen mit dem Christenthum übereinstimme, um solche Geister letzterem zuzuführen, wie denn schon Augustin gesagt habe: „Mit Ausnahme weniger Dinge seien die Platoniker Christen.“

Zu den bedeutendsten schriftstellerischen Verdiensten Marsilios gehörte die Uebersetzung der Schriften Platos, ferner sein auf den Platonismus gegründetes Werk über die Unsterblichkeit.

Nächst Marsilio im intimsten Verkehr mit Lorenzo stand Cristoforo Landino, dessen besonderes Verdienst in der Wiederbelebung der Dante-Studien bestand. Zwar hatten namhafte Humanisten schon vor Landino sich die Aufgabe gestellt, der Göttlichen Komödie eine ihrer würdige Kenntniß und Popularität im Volk zu verschaffen.

„Ich bemühe mich," schrieb zu Anfang des XV. Jahrhunderts Coluccio Salutati an einen Freund, ein korrektes Exemplar des Werkes unseres göttlichen Dante zu erhalten. Glaube mir, wir haben nichts Erhabeneres, als diese drei Kanzonen aufzuweisen, nichts Schmuckreicheres, nichts was mehr eindringt in die Tiefen der Wissenschaft. Was bei Andren vereinzelt vorkommt, hat dieser Eine im Zusammenhang bemeistert. Bei ihm glänzen die moralischen Vorschriften, leuchten Naturwissenschaft und Theologie, während Rhetorik und Sprache mit solcher Meisterschaft gehandhabt sind, daß es schwer wäre, selbst bei den Höchststehenden gleiche Schönheit zu finden.

Bei ihm strahlen Gesetze, Sitten, Sprachen, Geschäfte aller Völker gleich Sternen am Firmament in solcher Majestät, daß Keiner ihn in dieser Gattung zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen vermocht hat. Wozu alles dies? — Damit meine Begierde, einen korrekten Text zu finden, dich weniger Wunder nehme."

Wir sehen aus diesen Aeußerungen, so wie aus den Schriften der Leonardo Bruni und Giannozzo Manetti, (1396—1459) den ersten Verfassern einer ausführlichen Biographie Dantes, ferner aus der Errichtung des Dante-Denkmals im Dom um 1465, wie der bis heute in Italien fortdauernde Dante-Cultus unter Cosimos Herrschaft wieder in Toskana Boden gewann.

Was den Bemühungen Cristoforo Landinos einen bleibenden Werth verleiht, lag nicht etwa in einer besonderen Korrektheit der im Jahre 1481 von ihm veranstalteten Herausgabe der Göttlichen Komödie, sondern in dem beigefügten Commentar, der weit über seine Zeit hinaus maßgebend für die Erklärung der Göttlichen Komödie und für das Verständniß Dantes im italienischen Volke geblieben ist. Bei Marsilio sowohl wie Landino beschränkt sich die Bedeu-

tung der literarischen Persönlichkeit Beider auf wissenschaftliche Kombination und Vermittlung.

Anders geartete Naturen treten uns in den beiden nächst Lorenzo am schöpferischesten beanlagten Dichtern des florentinischen Musenhofes, in Luigi Pulci und Angelo Polizian entgegen. In dem Ersteren, Luigi Pulci, lernen wir den Begründer einer neuen Gattung der Dichtkunst kennen, die während des ganzen XVI. Jahrhunderts ihre Herrschaft in Italien behauptete, den Charakter der italienischen Poesie bestimmte.

Mit dem „Morgante Maggiore“, dem burlesken Heldengedicht Luigi Pulcis, dessen großartigem, buntgemischten Stoff Ariost in der Folgezeit seinen „Orlando Furioso“ nachbildet, nimmt das romantische Epos in Italien seinen Anfang.

Der Stoff dieser Dichtung (die wunderlichen Heldenthaten des Riesen Morgante), einer der bedeutendsten dichterischen Schöpfungen der Zeit, ist aus dem Karolingischen Sagenkreise aufgegriffen. Was ihr die hohe dichterische Bedeutung giebt, ist das in getreuen, kräftigen, ja grotesken Strichen ausgeführte Bild der Zeit — jener Zeit des Aufschwunges von der mittelalterlichen zu der modernen Weltanschauung, — das sie dem Leser vor Augen führt.

Ein nicht minder fruchtbares Talent als der urwüchsige, warmherzige, heiter-ernste Pulci, steht neben ihm Lorenzos liebenswürdiger, geistvoller Freund und Hausgenosse, Angelo Polizian. Nachdem letzterer im Alter von 18 Jahren mit einer übrigens nur Fragment gebliebenen Uebersetzung der Ilias in's Lateinische sich als Kenner der klassischen Sprachen einen Namen gemacht, begründet er seinen eigentlichen dichterischen Ruhm mit der „Giostra di Giuliano“ (das Turnier des Julian).

Obgleich zur Verherrlichung Giulianos bestimmt, ist

die Widmung der unter der Bezeichnung „Stanze" in Italien hochberühmt gewordenen Dichtung an Lorenzo gerichtet. Sie drückt in innigster Weise die jenem gezollte Verehrung aus.

„Du edler Lorbeer (Lauro), unter dem auf Matten
Voll Blüthenpracht Florenz im Frühling ruht,
Und Zeus im Zorn nicht fürchtet, noch ermatten
Die Kräfte fühlt, bei droh'nder Stürme Wuth,
O nimm' mich auf in deinen duft'gen Schatten,
Dem scheuen Wort gieb Kraft in deiner Hut.
So Grund wie Zweck bist du von meinem Streben,
In deinem würz'gen Hauch nur kann ich leben."*)

Ein nicht minder glänzendes Zeugniß stellt der Dichter seinem fürstlichen Freunde in den „Silvae", Dichtungen seiner reiferen Jahre, die unter den zahllosen Verherrlichungen der Zeit vielleicht das lebendigste und wahrste Bild von der mächtigen Gestalt des Mediceers geben. Im Anschluß an eine ausführliche Besprechung der dichterischen Leistungen Lorenzos heißt es hier:

„Nun mit attischem Salz und mit heiterem Spotte beschreibst Du
Greise im Trinken beherzt, und dichtest die festlichen Chöre,
Welche zu Tanz und Gelag' erschallen von tönender Leier.
Hast Du Dich dann zu ländlicher Ruh' und Muße begeben,
Städtischen Sorgen entflohn und der Lust des bacchantischen Taumels,
Schwingst Du gern Dich empor zu lichteren Räumen, zu kosten
Höchste der Güter — dem Mann die erhabenen Ziele des Daseins! —
Was als drückende Last ja erscheint den Andern und Arbeit,
Dir ist's Spiel, und hast Du geschaffet für das Wohl der Gesammtheit
Wird der poetische Drang der Kraft, der erprobten, zum Labsal.
Glänzender Geist! Wie Keiner beglückt in der wechselnden Gaben
Seltener Fülle, die Dir so viel zu bewältigen leicht macht,
Stets manchfachen Thuns — zu walten im freudigen Kreislauf."

*) A. de Reumont.

Was den poetischen Werth der eben erwähnten Dichtungen betrifft, so zählen beide, sowohl die unvollendet gebliebenen „Giostra di Giuliano“ als die „Silvae“ zu dem sprachlich Wohllautendsten und Formvollendetsten von Allem, was die Renaissance-Literatur neben Luigi Pulci überhaupt aufzuweisen hat.

Unter den Mitgliedern des auserlesenen Kreises, den Lorenzo täglich in seinem Hause, an seiner Tafel um sich versammelte, nannten wir außer den eben erwähnten Philosophen und Poeten bereits den Grafen von Mirandola.

„Ueber diesen Mann,“ so schildert Polician den Jüngling, als Pico im Jahre 1484 zum ersten Mal nach Florenz kam, „oder vielmehr über diesen Heros scheint die Natur alle Gaben des Geistes und des Körpers ausgegossen zu haben. Er war schlank und schön gebildet und in seinem Antlitz schien etwas Göttliches zu leuchten.“ (Bekanntlich galt Pico wie später Lionardo da Vinzi für den schönsten Mann seiner Zeit.) „Scharfsinnig und mit glücklichem Gedächtniß begabt, war er im Studium unermüdlich, im Ausdruck klar und beredt. Man war im Zweifel, ob er mehr durch seine Talente oder durch seine moralischen Eigenschaften glänzte. In jedem Zweige der Philosophie bewandert, durch vollkommene Kenntniß der Sprachen begünstigt, zeigte er sich erhaben über jedes Lob.“ —

Eine eigenthümliche Erscheinung unter den florentinischen Gelehrten war Pico di Mirandola besonders durch seine Hinneigung zu der mittelalterlich jüdischen Geheimlehre der Kabbala. Wie Marsilio Ficino das Christenthum mit dem Platonismus in Zusammenhang brachte, so strebte Pico nach einer Verschmelzung desselben mit den kabbalistischen Mysterien. „Keine Wissenschaft,“ äußert er in einer seiner Schriften, „gewährt uns eine klarere Anschauung von der

Gottheit Christi, als Magie und Kabbala." — Ein Ausspruch, der ihm übrigens theuer zu stehen kam, indem er ihn in langwierige Streitigkeiten mit dem päpstlichen Stuhl verwickelte, die einen tiefen Schatten auf seine letzten Lebensjahre geworfen haben. Der Verbreitung ketzerischer Ansichten bei Innozenz VIII. angeklagt, hatte er sich, der Freiheit bedroht, wiederholt in Rom zu vertheidigen, bis es endlich dem energischen Einschreiten Lorenzos gelang, die unerquicklichen Mißhelligkeiten gütlich beizulegen.

Ein beredtes Zeugniß für die Entschiedenheit, mit der Lorenzo für seine Freunde einzutreten und für die unumwundene Sprache, die er selbst dem päpstlichen Stuhl gegenüber in solchen Fällen zu führen pflegte, ist sein in Picos Angelegenheit um das Jahr 1489 an den Gesandten Lanfredini nach Rom gerichtetes Schreiben, in welchem es heißt: „Zu meinem großen Mißvergnügen vernehme ich von den an den Werken Mirandolas*) gemachten Ausstellungen. Wäre ich nicht überzeugt, daß die Verfolgung aus Neid und Bosheit entspringt, wahrlich ich würde nicht davon reden. Hier haben verschiedene gelehrte und gottesfürchtige Theologen das Buch gelesen und Alle haben es als christlich und trefflich gut geheißen. Ich bin übrigens auch kein so schlechter Christ, daß ich, hegte ich andere Meinung, schweigen und das Buch hinnehmen würde. Sagte er das Credo her, diese bösen Geister würden Ketzerei darin wittern. Gestatteten die vielen Geschäfte Seiner Heiligkeit von dieser Sache persönlich Kenntniß zu nehmen, und die Wahrheit zu erkennen, so bin ich gewiß, das Ganze würde in nichts zerfallen und die Wahrheit an's helle Tageslicht kommen.

*) Die Schrift, um die es sich handelt, ist eine Disputation über nicht weniger denn 900 das Wesen des Christenthums behandelnde Fragen, die u. a. auch Kabbala, Magie, Astrologie 2c. mit in ihr Bereich ziehen.

Aber der Papst muß sich auf Andere verlassen, und dieser arme Mann kann sich nicht vertheidigen. Legt er seine Gründe dar, so heißt es, er rede wider den H. Vater. Hätte er mit den Feinden allein zu schaffen, ohne daß die päpstliche Autorität sie deckte, so würde er sie bald zum Schweigen bringen. Sein Unglück besteht aber darin, daß er bösen Ignoranten gegenüber steht, die das Haupt der Kirche vorschieben . . . . . Ohne mich auf Einzelnes einzulassen, bemerke ich jetzt blos, daß man ihn zu einem Schritt hat bewegen wollen, der schlimmes Aergerniß geben könnte, ich ihn aber immer abgehalten habe, so daß er hierher gekommen ist, tugendhaften Lebenswandel führt und sich beruhigt hat. Diese Teufel versuchen ihn mit ihren Verfolgungen und man schenkt ihnen zu sehr Glauben."

Als Pico im Alter von nur 32 Jahren starb, galt er nicht nur in Florenz, sondern in ganz Italien für die glänzendste Erscheinung am Mediceischen Musenhofe. Für die Wissenschaft ist er trotz seiner großen Begabung und seines universellen Wissens ohne dauernden Einfluß geblieben. Von seinen vielen Schriften ist fast nichts auf die Nachwelt gekommen — ein Umstand, der um so mehr befremden darf, als unter den florentinischen Humanisten, mit Ausnahme Lorenzos, kaum ein Zweiter sich zu seinen Lebzeiten einer ähnlichen Popularität zu rühmen gehabt hat.

Unter den zahlreichen Nachrichten, die uns von gleichzeitigen Schriftstellern, sei's in Briefen, sei's in Tagebüchern, über die Art und Weise erhalten sind, wie wir uns den Verkehr Lorenzos mit den ihm befreundeten Künstlern und Gelehrten zu denken haben, nehmen unter anderem die bereits erwähnten „Disputationes Camaldulenses" den ersten Rang ein.

„In Gesellschaft seines Bruders," so berichtet Cristoforo Landino in dem eben genannten, im Jahre 1468 erschie-

neuen Schriftstück „habe er einen Ritt nach Camaldoli unternommen. Hier traf er Lorenzo und Giuliano dei Medici mit einigen ihrer gelehrten Freunde, zu denen auch der berühmte Baukünstler und Philosoph Leo Battista Alberti zählte. Von dem Abt des Klosters gastlich aufgenommen, beschließt man einige Tage hier in der Einsamkeit unter gegenseitiger Anregung und Erörterung literarischer und philosophischer Fragen hinzubringen. In der Frühe des zweiten Tages vereinigt sich die Gesellschaft auf dem Gipfel des Berges, im Schatten einer Buche, am Rande eines neben ihnen aus dem Boden springenden Waldquells. Das Gespräch, dessen Gegenstand die platonische Weltanschauung ist, wird hauptsächlich zwischen Lorenzo und Leon Battista geführt, der sich nach Landinos Schilderung hier als ein begeisterter Interpret des griechischen Philosophen erweist, und dessen Ansichten Lorenzo mit manchem energischen Einwurf begegnet, ohne jedoch seinem Partner in Form und Ausdrucksweise irgend welchen Zwang aufzuerlegen."

Einen besonderen Rang unter jenen mehr oder minder akademischen Zusammenkünften, wie die eben geschilderten Vereinigungen in der Einsamkeit des Appenin, nehmen die platonischen Symposien ein, von denen Marsilio Ficino in seinen Briefen eine beredte Schilderung entwirft.

Der Gedanke, die Festlichkeiten zu Ehren Platos, wie dieselben in Griechenland bis zur Zeit Plotinos, seines späten, d. h. neuplatonischen Anhängers begangen wurden, wieder ins Leben zu rufen, war von Lorenzo ausgegangen. Am 7. November, (angeblich sowohl der Geburts- als der Todestag Platos) vereinigte er seine Freunde um sich in seiner Villa zu Careggi. An die Mahlzeit, die prachtvoll und mit allem möglichen Pomp verlief, knüpften sich gelehrte Diskussionen über verschiedene, aus Platos Schriften gegriffene

Sätze. Alles was in Italien Anspruch auf Geist und Gelehrsamkeit machte, pflegte sich an diesem Tage an Lorenzos gastlicher Tafel einzufinden. Der Zweck, den Lorenzo dabei im Auge hatte, die stete Förderung der von seinem Großvater gegründeten Akademie wurde, nach der Schilderung, die Ficino von diesen Zusammenkünften, an denen er stets persönlich theilnahm, entwirft, auf das glänzendste erreicht.

Nicht wenig trug zum raschen Fortschritt der von den Mediceern in so unermüdlicher Weise geförderten allgemeinen Kulturströmung der Umstand bei, daß deren Blüthe in einen Moment mit der Einführung der Buchdruckerkunst in Italien zusammenfiel. Nachdem die antiquarischen Funde, die das Zeitalter der Renaissance auch in dieser Richtung recht eigentlich als das „der Entdeckungen" kennzeichnen, zahllose bis dahin verschollene Werke des Alterthums ans Licht gezogen, blieben letztere, durch Handschriften vervielfältigt, mehr oder minder ausschließlich im Besitz der reichen und vornehmen Klassen.

Jetzt wurden sie binnen kurzem Jedem zugänglich. Nachdem im Jahre 1465 zu Subiaco, dann nach Rom übertragen, die erste Druckerei in Italien begründet worden, folgte dem Beispiel Roms vier Jahre später Venedig, dann um 1471 Florenz.

Geschmückt mit dem Motto: „Florentinischen Geistern fällt Nichts schwer" veröffentlichte der Goldschmidt Bernardo Cemini neue, zuerst von ihm selbst gefertigte Schrifttypen. Bald darauf entstanden mehrere neue Druckereien. So groß war die Theilnahme, welche die neue Bewegung hervorrief, daß u. A. in dem Dominikanerkloster in der Via Scala selbst Nonnen sich als Setzerinnen betheiligten.

Wenn einerseits der Text der Handschriften durch die Buchdruckerkunst eine bis vor kurzem noch ungeahnte Verbreitung fand, so büßten andererseits die Original-Hand-

schriften Nichts von ihrem Werthe ein. Der Besitz einer Handschrift galt nach wie vor für ein unschätzbares, unveränderliches Kleinod.

„In der Bibliothek Eurer Excellenz," schreibt Lorenzo im Jahre 1486 an Herzog Ercole von Este, „findet sich ein Schriftsteller Namens Dio de romanis historiis, welchen ich sehnlich zu sehen wünsche, so wegen des Genusses und Trostes, welchen mir die Geschichte gewährt, wie auch weil mein Sohn Piero, der in der griechischen Literatur einige Kenntniß erworben hat, mich gebeten hat, ihm zur Bekanntschaft mit diesem Autor zu verhelfen. Eure Excellenz kann daraus entnehmen, wie hoch ich diese Vergünstigung schätzen werde, wenn dieselbe mir das Buch auf einige Tage leihen will." — Trotz der so dringenden Bitte Lorenzos, dessen bloßem Wink die Fürsten Italiens sonst entgegenzukommen sich beeiferten, ging Ercole von Este nicht auf dieselbe ein, sondern ließ einen Abschreiber kommen und durch diesen eine Copie anfertigen, die er erst mehrere Jahre später Lorenzo übersandte.

Als im Jahre 1492 das Leben Lorenzos von Medici, in dessen verhältnißmäßig kurze Dauer ein unermeßlich vielseitiger Gehalt sich drängte — zur Neige ging, da trat es völlig zu Tage, wie nach allen Richtungen man seiner bedurfte, wie unentbehrlich er der Republik als Lenker ihrer Angelegenheiten geworden war.

Selbst seine politischen Gegner, und es fehlte unter ihnen nicht an Männern von Rang und Ansehen, zitterten vor den Folgen, die Lorenzo's Tod und die Uebergabe der Herrschaft an seinen, ihm so unähnlichen Sohn Piero, haben würde.

Daß letztere eine beschlossene Sache war, bewies das schon drei Tage nach Lorenzo's Tod erfolgte Dekret der Signoria, in welchem die trauernde Mitbürgerschaft ihm ein

Denkmal setzte, wie selbst des Mediceers kühner Sinn es ehrenvoller nicht hätte beanspruchen können. Es lautet: „Der vornehmste Mann unserer Stadt, der kürzlich verstorbene Lorenzo dei Medici hat während seines ganzen Lebens keine Gelegenheit, diese Stadt zu schützen, zu mehren, zu schmücken, zu erhöhen, ungenützt gelassen. Er ist stets mit Rath, Autorität und Mühverwaltung, mit Sinnen und Thun bereit gewesen, hat sein persönliches Interesse dem Vortheil und Besten der Gesammtheit untergeordnet für das Wohl des Staates und weder seine Freiheit noch Mühen und Gefahren gescheut und zu solchem Zwecke alle seine Kraft aufgewandt, indem er die öffentliche Ordnung durch treffliche Gesetze sicherte, einen gefahrvollen Krieg durch seine Gegenwart zur Entscheidung brachte, die im Kampfe verlorenen Ortschaften wiedergewann, feindliche nahm, nach seltenen vom Alterthum uns gebotenen Mustern für der Bürger Heil und des Vaterlandes Freiheit sich selbst in der Gegner Gewalt begab und von Liebe zur Heimath erfüllt die allgemeine Gefahr auf sein Haupt ablenkte, überhaupt Nichts unterließ, was zur Erhöhung unseres Ansehens und zur Erweiterung unserer Grenzen dienen konnte. Aus diesem Grunde ist es, auf den Vortag des Magistrats, dem Senat und Volke von Florenz geeignet erschienen, dem Andenken eines solchen Mannes ein öffentliches Zeugniß der Dankbarkeit zu stiften, auf daß bei den Florentinern die Tugend nicht ungeehrt bleibe und in künftigen Tagen andere Bürger dadurch angetrieben werden, dem Gemeinwesen zu dienen mit Kraft und Weisheit. Da nun aber Lorenzo's Andenken äußerer Zierde nicht bedarf, indem es tiefe Wurzeln geschlagen und täglich frischer aufblüht, so ist beschlossen worden, auf des Verblichenen ältesten Sohn Piero, Erben der väterlichen Würde und Nachfolger in seinem Ruhm, diese öffentliche, dem Vater und seinen Vorfahren schuldige Ehre

zu übertragen. Umsomehr, als Piero schon in seiner Jugend des Vaters Gaben an den Tag legt und gewissermaßen dessen Ebenbild ist, und er sich bereits so gezeigt hat, daß wir hoffen dürfen, er werde unter Gottes Beistand in die väterlichen Fußtapfen treten."

Wenn man die Stimmung erwägt, die sich der Stadt nach dem Tode Lorenzo's bemächtigte, so kann man nicht umhin, an der Aufrichtigkeit der für den antretenden Beherrscher der Republik so schmeichelhaften Worte zu zweifeln.

Schon als die Botschaft von der Hoffnungslosigkeit seines Zustandes sich verbreitete, schien eine Panik sich der ganzen Bevölkerung zu bemächtigen. Allerwegen wußte man von unheilverkündenden Zeichen zu erzählen. Wenige Tage vor Lorenzo's Tode war der Blitz in die Laterne des Domes gefahren. Gewaltige Marmortrümmer wurden von der Höhe der Kuppel herab gegen den Mediceischen Palast geschleudert. Es wurde auch bemerkt, daß eine der goldenen Kugeln aus dem Wappen der Medici durch einen jener Marmorsplitter herabgeschleudert wurde. Die Nächte hindurch wollte man auf den Hügeln von Fiesole einen Lichtschein bemerkt haben, der sich über die Kirche San Lorenzo, wo die sterblichen Reste der Familie beigesetzt waren, verbreitete.

Zu den politischen Gegnern der Medici zählte unter Anderen der florentinische, in diesen Blättern schon öfters genannte Edelmann und bekannte Chronist Alamanno Rinuccini. Wie der große Bekämpfer der mediceischen Usurpation, Fra Girolamo Savonarola und dessen Partei, so sah auch er in der Politik der Medici mehr das Bestreben, sich und ihrem Geschlecht, indem sie sich unentbehrlich machten, die Herrschaft zu sichern, als das Wohl der Republik zu fördern.

„Da ich weiß," heißt es in einer von Lorenzo und seinem Regiment handelnden Aufzeichnung Rinuccinis, „daß Schmeichler und Fälscher der Wahrheit, meist von ihm durch Ehren und Gewinn auf öffentliche Kosten erkauft und bestochen, viel Unwahres in Augendienerei und Trug über ihn verbreiten, so will ich von ihm, seinem Leben, seinen Sitten, die ich genau kennen gelernt,*) in der Kürze berichten, nicht zu übler Nachrede oder aus Haß gegen ihn, von dem ich verschiedene Auszeichnungen empfing, auf die ich Anspruch hatte, sondern nur der Wahrheit die Ehre zu geben. Die Zeichen vor seinem Tode erachtete die Menge als Vorherverkündigung großer Uebel; sie wären Verkündigung großen Heils gewesen, hätten die Bürger die Gelegenheit zu benutzen gewußt. (Alamanno Rinuccini: Ricordi.)

Wie auch der Politiker als solcher über das Herrscherrecht der Medici, das ja in der That nicht anders genannt werden kann, als wie der Prior von St. Marco, der todesmuthige Verfechter der republikanischen Freiheit und ihrer Verfassung sie bezeichnete, d. h. „als politischen Raub" — die Kunst und die Wissenschaft werden, so lange die Geschichte dauert, im Hinblick auf die Politik der Medici nicht umhin können, den Usurpator und Gewaltherrscher von dem Kunstfreunde und Mäcen zu trennen.

Was Florenz zuvörderst für die Architektur der Renaissance in der Geschichte der italienischen Kunst bedeutet, das verdankt es lediglich dem großartigen Mäcenat Cosimos und Lorenzos von Medici. Der Bereicherung der Stadt an Kunstschätzen aller Art unter Cosimos Regiment erwähnten wir bereits. Die Architektur war wie des Großvaters, so auch Lorenzos Lieblingskunst. Wie Michelozzo und Brunelleschi

*) Es ist hierbei nicht zu übersehen, daß Alamanno Rinuccini selbst in erster Linie zu den von Lorenzo bevorzugten und in jeder Weise geförderten Gelehrten am florentinischen Hofe zählte.

sich der besonderen Gunst Cosimos erfreuten, so standen die Brüder da Majano und San Gallo vor allen anderen florentinischen Architekten bei Lorenzo in Ehren.

Im Jahre 1468 baute Giuliano da San Gallo, der wie die meisten florentinischen Architekten vielfach auswärts, besonders in Rom und in Neapel beschäftigt war, die Villa zu Poggio a Cajano, Lorenzos Lieblingsaufenthalt. Des großen Saales der genannten Villa erwähnten wir bereits (sieh Cicerone Band I, Abschnitt V, p. 171), dessen Decke die größte Bogenspannung in der Palastarchitektur des XV. Jahrhunderts aufzuweisen hat.

Im Ganzen hat über den von Lorenzo besonders begünstigten Bauunternehmungen übrigens kein glücklicher Stern gewaltet. Nichts scheint ihm in dieser Beziehung mehr am Herzen gelegen zu haben, als die Errichtung einer neuen Façade für die St. Maria del Fiore (den Dom). Aus einem am 12. Februar 1490 erlassenen Schreiben der Consuln der Wollenzunft, über den geplanten Neubau, erhellt, daß auch damals schon die Vernichtung der vorhandenen, von Donatello und seinen Schülern begonnene Façade eine beschlossene Sache war. Als Lorenzo sich anschickte, unter seinem Protektorat das große Werk zu fördern, ereilte ihn der Tod. Eine der stolzesten architektonischen Zierden der Stadt Florenz aus den Tagen Lorenzos di Medici, der wundervolle Bau des Palazzo Strozzi, — den man mit Recht als die Krone des toskanischen Palastbaues bezeichnet — nennt nicht Lorenzo als seinen Urheber. Auf Filippo Strozzis Bestellung im Jahre 1488 von Benedetto da Majano begonnen, kam der kolossale Bau erst in der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts zum Abschluß. Die in Opus rusticum ausgeführte Façade, gilt, selbst den Palazzo Pitti nicht ausgenommen, für das vollendetste Muster des toskanischen Baustiles. Das prachtvolle, nach einem antiken

römischen Architrav gebildete Kranzgesimse mit seiner mächtigen Ausladung ist das Werk Cronacas. Die berühmten, edel geformten Lümieren (Ecklaternen) stammen bereits aus Tagen, denen weder der stolze Mann, der zu seinem Privatgebrauch sich einen solchen Bau bestellen konnte, noch Lorenzo mehr angehörten. —

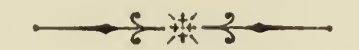
Unter den gleichzeitigen Sculptoren wurden besonders Andrea del Verrocchio und Antonio Pallajuolo persönlich von Lorenzo ausgezeichnet; von den Malern scheint der ausgelassene Filippo Lippi in der Gunst der Medici den Vorrang über manchen ehrbareren Genossen behauptet zu haben. Indessen ist damit nicht gesagt, daß Lorenzo di Medici nicht überhaupt jedem Talent, das sich als solches bekundete, als ein gnädiger Fürsprecher und Förderer entgegen getreten wäre. Der Einzige, von dem man annehmen kann, daß er hierin eine Ausnahme gemacht hätte, war der einsame, weltscheue Masaccio; doch liegt, nach dem Wenigen, was wir überhaupt von der Persönlichkeit des seltsamen Mannes wissen, die Voraussetzung nahe, daß die Ursache zu diesem an sich befremdenden Umstande mehr in dem Künstler als in dem Mäcen zu suchen ist.

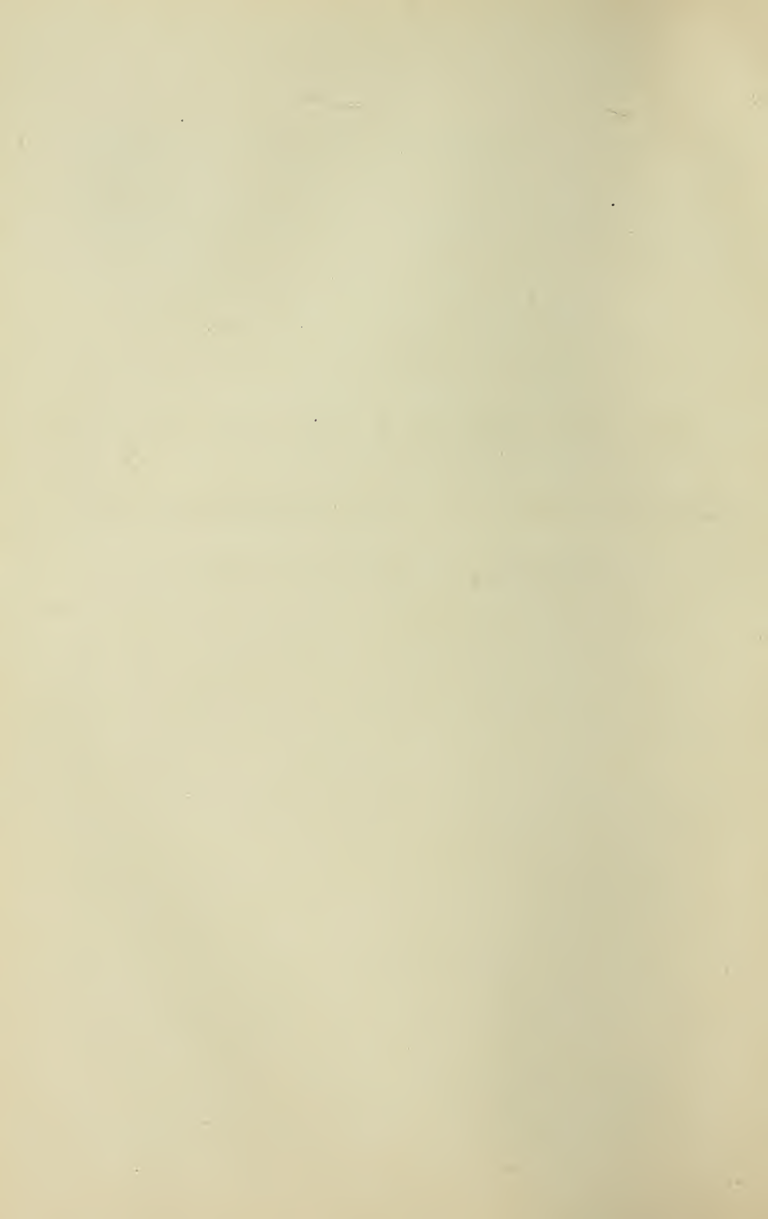
Vor Allem ward das von Lorenzo geübte Mäcenat durch die Förderung gekrönt, die der herbe, verschlossene, in die Welt, die er in sich trug, versunkene Schüler des mediceischen Gartens, der Sohn des alten Buonarotti, eines schlichten Florentiner Bürgers, von ihm erfuhr; den er gleichsam entdeckte, an sich heranzog, dem er die Bahn eröffnete, auf der Michel Angelo die Kunst nicht nur seines Vaterlandes, sondern der ganzen damaligen Zeit ihrem Höhepunkt zuführte.

Als im Jahre 1492 der Tod den Arm zerbrach, der mit unvergleichlicher Herrschermacht die Geschicke seiner Zeit gelenkt, die Waage, auf der das Wohl und Wehe

ganzer Völker und Länder lag, nach seinem Gutdünken regiert, da sang Angelo Polician dem hingeschiedenen Freunde den Grabgesang, der in tausenden von Angst und Schmerz betroffenen Gemüthern wohlberechtigten Widerhall fand:

„Wer giebt zur Klage Stimm' und Muth,
Wer meinem Aug' die Thränenfluth,
Daß ich bei Tag in tiefem Weh,
Im Jammer mich bei Nacht ergeh'!
So klagt der Tauber einsam müd,
So singt der Schwan sein Sterbelied,
Die Nachtigall, wenn Lenz entflieht;
O weh mir Armen trüb' und bang,
O bittrer Schmerz, der mich durchdrang!
Vom Blitze liegt da jäh gefällt
Der Lorbeer, Zierde dieser Welt,
Der Lorbeer, den der Musen Chor
Und Nymphen pries vor unf'rem Ohr,
In dessen Schatten Poesie
Und alles Schönen Harmonie
In froher Herrlichkeit gedieh;
Stumm ist nun Alles rings umher,
Taub ist es, wie auf dem Meer.
„Wer giebt zur Klage Stimm' und Muth?" rc.

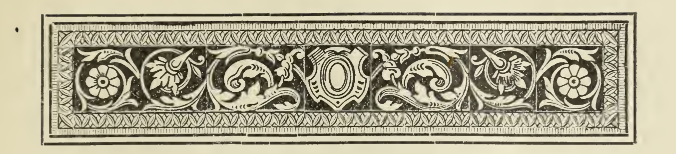




III.

Niccolò Machiavelli und sein Einfluß auf die Entwickelung der modernen Staatskunst.





„Niccolò Machiavelli und sein Einfluß auf die Entwickelung der modernen Staatskunst.“

Als Urheber der tiefgreifendsten politischen und religiösen Strömungen desselben Zeitraums, der in Italien in Bezug auf die Kunst und das sociale Leben neue Bahnen einschlug, — stehen nebeneinander zwei Männer. Wie scharf contrastirend auch einer sich als Individuum vom Andern abhebt, so dürfen sie doch gleicherweise in dem besonderen Gebiet ihrer Thätigkeit den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, reformatorisch auf Mit- und Folgezeit gewirkt zu haben: Niccolò Macchiavelli, der Heide, der leidenschaftliche Bewunderer der Kultur, der Religion und der Sitten des Alterthums, und Girolamo Savonarola, der letzte große Prophet und Märtyrer der mittelalterlichen Weltanschauung, wie man den frommen Prior von San Marco, zumal im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Macchiavelli, wohl bezeichnen darf.

Ehe wir uns anschicken, den Ersteren, den ein moderner Geschichtsforscher treffend die „Sphinx“ genannt hat, „deren Räthsel Niemand enträthseln kann,“ eh' wir Macchiavelli's Leben und Wirken näher in's Auge fassen, ist es nothwendig, das Zeitbild, wenn auch nur in flüchtigen Umrißlinien, zu überschauen, aus dem sich die Sphinx-Physiognomie des

Geheimsekretärs der Republik in so prägnanten und dennoch so problematischen Linien heraushebt.

Sollen wir einigermaßen in die Räthsel eindringen, die sie nun schon an die vierthalb Jahrhunderte der Welt zu rathen giebt: die hagere Gestalt mit dem nachdenkend vorn überneigenden Kopf, den tiefliegenden, enggeschlitzten Augen, dem cynischen Lächeln um die dünnen Lippen, wie Niccolò Macchiavelli, nach der von seiner Leiche abgezogenen Gipsmaske gebildet, heute noch in den Loggien der Uffizien vor uns steht, so dürfen wir jene Umschau nicht unterlassen.

Eine in mehrfachem Sinn grotesk gestaltete, von elementaren Leidenschaften bewegte Scene ist's, die sich da vor uns entrollt: Diese Scene beherrschend, zu den Blutorgien der Zeit gleichsam den Taktstock schwingend, erhebt sich die monströse Gestalt Alexanders VI. auf dem verweltlichten Papstthron des XV. Jahrhunderts. Ihm zur Seite sein, wie schon gleichzeitige Chronisten sich äußern, „ihm an Genie und verbrecherischer Größe überlegener“ Sohn Cäsar, der furchtbare Valentino, den selbst sein fanatischer Bewunderer, Macchiavelli (der ihn selbstverständlich hier nicht vom politischen Standpunkt, in welchem Sinne er sein Idol ist, sondern vom rein menschlichen aus betrachtet) „einen Menschen ohne Erbarmen“ nennt, „einen Rebellen gegen Christus, welcher des elendesten Todes würdig ist“ — und an einer anderen Stelle: „den Basilisk, der sanft zischend seine Opfer in die Höhle lockt.“*)

Wie in der blutgetränkten Romagna der Herzog Valentino, so erhebt in der Folgezeit zu Florenz das wieder zu seiner alten Machtstellung gelangte Geschlecht der Medici sein usurpirtes Scepter. Richten wir von Italien den Blick

*) Es ist der Massenmord der Condottieren in Sinigaglien, den Macchiavelli hier im Auge hat. Siehe Macchiavelli: Opere I Decennale.

auf die Nachbarstaaten, so sehen wir in Frankreich, kraft der Centralisations-Politik Ludwig XII., in Spanien kraft des Absolutismus Ferdinand's von Aragon und Isabella's das autokratische Prinzip, mit ihm zugleich die Bildung des modernen d. h. des auf dem Nationalitäts-Prinzip beruhenden Staates im Gegensatz zu der absterbenden mittelalterlichen Reichs-Idee sich siegreich entwickeln.

Ueber die vaterländischen Zustände, in welche die Thätigkeit Macchiavelli's als Staatsbeamter fällt, ist uns aus seiner eigenen Feder ein beredtes Bild der Situation erhalten.

Wir finden dasselbe in seinem ersten Decennale, einer in gebundener Sprache verfaßten Darstellung der wichtigsten Ereignisse, die sich in den Jahren von 1494—1504 auf dem italienischen Boden abgespielt haben.

„Zehn Jahre," so heißt es in der eben erwähnten Dichtung, in welcher die Unternehmungen der Franzosen, die durch Savonarola hervorgerufene Bewegung, die Lombardischen Kriege, die Ereignisse in der Romagna, die Portraitfiguren Valentino's und Alexander's VI. den meisten Raum in Anspruch nehmen: „Zehn Jahre ist die Sonne über diesen grausamen Ereignissen, die die Welt mit Blut färbten, aufgegangen. Jetzt schüttet sie ihren Rossen doppelte Gerste auf, denn bald werden Ereignisse kommen, gegen welche Alles, was bisher geschah, wie Nichts erscheinen muß. Das Schicksal ist noch nicht befriedigt; das Ende der italienischen Kriege ist noch nicht nahe. Der Papst will die Länder der Kirche wieder gewinnen; der Kaiser will gekrönt werden; Frankreich beklagt sich über den erlittenen Schlag; Spanien stellt seinen Nachbarn Fallen, um sich das Eroberte zu sichern; Florenz will Pisa; Venedig schwankt zwischen Furcht und Ehrgeiz nach neuen Eroberungen; daher ist leicht ersichtlich, daß eine neue Flamme, einmal entzündet, bis zum Himmel emporschlagen muß."

Dies die Skizze des Zeitbildes, dessen Reflex gewissermaßen der nach Wiederkehr der Medici seines Amtes entsetzte Geheimsekretär der Republik in seinen „Discorsi" und in seinem „Principe" zusammenfaßt, in welchen beiden Werken Macchiavelli die Summe der Erfahrungen seines vielbewegten Lebens niederlegt. Hiermit ist aber die Bedeutung der obengenannten Schriften bei Weitem nicht erschöpft, sondern nur nach der einen Richtung hin angedeutet.

Was beide Werke als eine bahnbrechende Neuerung in jedem Sinne kennzeichnet, ist die systematische Trennung der privaten von den öffentlichen Interessen, die zum ersten Mal von Macchiavelli ins Auge gefaßt wird, die den eigentlichen Ausgangspunkt seiner Lehre von der Staatskunst bildet.*)

Zugleich ist er der Erste, der die Frage: „Was ist überhaupt Politik?" in wissenschaftlichem Sinne aufwirft.

Indem er sich nicht damit begnügt, diese Frage nur aufzuwerfen, sondern unablässig nach ihrer Lösung sucht, und, wo es sich um diese Lösung handelt, bis zur Rücksichtslosigkeit jeden Scrupel bei Seite wirft, legt er den Grund zu der modernen Staatskunst. So sehen wir ihn gleichsam als Bauführer den ganzen Apparat des modernen Staats-Prinzips ordnen; den ganzen Neubau der menschlichen Gesellschaft auf festen, weil aus innerer Nothwendigkeit erwachsenen Gesetzen construiren.

Fassen wir, ehe wir den Faden unserer Darstellung weiter verfolgen, die Staatswissenschaft als solche ins Auge, wie sie sich vom frühen Mittelalter bis auf die größesten politischen Schriftsteller der Renaissance, die beiden Zeitgenossen Guicciardini und Macchiavelli entwickelte, so werden wir gewahr, daß parallel laufend eine ghibellinische und eine guelfische Schule sich die Waage halten.

Das System der letzteren, der guelfischen Schule, deren

*) Vergleich Pasquale Villari: „Niccolò Macchiavelli und seine Zeit."

Häupter Thomas von Aquino und Egidio Colonna waren, gipfelte in dem bekannten Lehrsatz Gregors VII.: „Wie der Mond nur durch die Sonne leuchtet, so ist die Kaisermacht nur durch das Papstthum, weil der Papst nur durch Gott ist."

„Zum Wohl von Kirche und Staat müssen Priesterthum und Königthum einig sein, denn sie sind die beiden Lichter der Welt, Sonne und Mond, jenes das größere, dieses das kleinere."

Dieser guelfischen Schule tritt Dante Alighieri, der letzte und eifrigste Ghibelline, wie man ihn in gewissem Sinne bezeichnen darf, mit seinem Buch „von der Monarchie" („Tractus de monarchia") entgegen: „Die Grundlage der menschlichen Gesellschaft ist das Recht. Auch das des Kaisers ist ein unabhängiges, göttliches Recht. Auch die Macht des Kaisers stammt von Gott, unabhängig von derjenigen des Papstes, der nur in geistlichen Dingen herrschen soll."

Noch viel absoluter, als Dante in seinem Buch von der Monarchie, weist sein Zeit- und Gesinnungsgenosse Marsilio von Padua, in seinem um 1327 vollendeten Werk: „Defensor Pacis" das geistliche Regiment zurück in die gebührenden Schranken. Während Dante sich darauf beschränkt, in seinem „Tractus de monarchia" die Unabhängigkeit des Reiches von der Herrschaft der Kirche zu fordern, verlangt Marsilio von Padua geradezu die Unterordnung der Kirche unter das Reich.

Gleichzeitig mit dem Ableben der mittelalterlichen Weltanschauung — auf die Cäsaren-Anbetung einerseits, wie Dante sie vertritt, auf Heiligen-Cult, Reliquienverehrung und Askese andererseits — folgt die Reaktion der zu ihren Rechten erwachenden gesunden Vernunft. Dem Humanismus der Renaissance fällt das Verdienst zu, im Gegensatz zu der religiösen und politischen Gedankenknechtschaft des Mittelalters für diese Rechte eingetreten zu sein.

Das Vorbild, dem man im späteren Mittelalter nach-

zueifern sich bestrebte, war für die politische Wissenschaft Aristoteles. Ausgehend von dem Grundsatz: „Die Erscheinungen der Natur seien für die Naturwissenschaft dasselbe, was die Thatsachen der Geschichte für die politische Wissenschaft sind“, steht er da als der eigentliche Begründer der Erfahrungsmethode.

In diesem Sinne, aber nach dem Urtheil der modernen Geschichtsforschung,*) auch nur in diesem Sinne, tritt Macchiavelli, dessen starke Seite überhaupt die Kenntniß des Griechischen nicht war, in die Fußtapfen seines großen Vorgängers. Immer beruht die Schlußfolgerung, die er aus seinen Beobachtungen zieht, auf rein Thatsächlichem, auf Ereignissen, welche die Richtigkeit der von ihm aufgestellten Behauptungen verbürgen sollen. Wie in den zuerst entstandenen „Discorsi“, so auch in dem nach Abschluß derselben verfaßten „Principe“ sehen wir ihn, ohne sich in Widersprüche zu verwickeln, objektiv und kalt und blos konstatirend das Secirmesser seiner Untersuchung an die Dinge setzen, die er seiner Prüfung unterzieht.

In der Widmung, zweien seiner Florentiner Freunde, dem Zanobi Buondelmonte und dem Cosimo Rucellai zugeeigneten „Discorsi“ heißt es wie folgt: „Ich sende Euch das größte Geschenk, das ich Euch machen kann, denn ich habe hier gesammelt, was ich in langer Erfahrung und beständiger Schulung von den Weltangelegenheiten gelernt habe.“

Fast ausnahmslos bildet das Alterthum den Ausgangspunkt seiner Betrachtungen. „In allen Dingen,“ so ruft er gleich zu Anfang aus, „wollen wir die Alten nachahmen. Unsere Rechtsgelehrten lernen durch das Studium der alten Gesetze Recht sprechen, denn die Jurisprudenz ist in Wahrheit nichts Anderes.“ — — „Und doch greift in Einrichtung und Erhaltung von Republiken, Reichen, Heeren, in der Kunst,

*) Pasquale Villari: „Niccolò Macchiavelli und seine Zeit.“

die Staaten zu vergrößern und die Unterthanen zu beherrschen, Niemand auf das Beispiel der Alten zurück. Und das geschieht aus Mangel an tüchtiger Kenntniß der Geschichte, welche die Leute blos um des Vergnügens willen lesen, die Mannigfaltigkeit der darin erzählten Begebenheiten zu hören, während sie nicht daran denken, sie nachzuahmen, denn sie glauben jede Nachahmung unmöglich, als ob nicht Himmel, Sonne, Elemente und Menschen immer dieselben wären. Diese Discorsi sind darum geschrieben, um zunächst den Nutzen zu zeigen, den die Politik aus der Geschichte schöpfen kann."

Zunächst geht Macchiavelli in den „Discorsi", deren Hauptgegenstand die Behandlung der Frage ist: „Wie die Organisation eines auf gesicherter Grundlage beruhenden Staates zu denken sei", auf die Römer und ihre Gesetze zurück, wie denn überhaupt das alte Rom und dessen Institutionen ihm das einzige mustergültige Vorbild sind, nach welchem der Begründer eines Staates sich zu richten hat.

Nach einer kurzzusammengefaßten Darstellung der allmälichen Entwickelung der menschlichen Gesellschaft und der Städtebegründung heißt es wie folgt — (und hier stehen wir vor einem jener Räthsel, die von Mit- und Nachwelt so verschieden und oft zu Ungunsten des Autors gedeutet wurden, weil man nicht einsah, oder nicht einsehen wollte, daß Macchiavelli nach seiner Auffassung von der Staatswissenschaft die politische Aktion aus dem Gebiet des Ethischen hinausrückend, dieselbe gewissermaßen zu einer elementaren Manifestation, beruhend auf Gesetzen, die sie in sich selbst trägt, stempelt — eine Auffassung, welche die Anwendung des Begriffes von „Gut" und „Böse" folgerichtig ausschließt): „Viele werden es für ein schlechtes Beispiel erklären, daß der Gründer eines bürgerlichen Wesens, wie Romulus war, zuerst seinen Bruder getödtet und nachher in

den Tod des Sabiners Titus Tatius, den er zum Mitregent erwählt hatte, einwilligte."

„Man muß aber als eine allgemeine Regel annehmen, daß, um einen Staat zu gründen, oder denselben zu ordnen, es nothwendig ist, daß ein Einziger da sei. Alles muß das Werk und die Schöpfung eines ordnenden Geistes sein, ohne welchen niemals etwas wirklich Einheitliches noch Dauerndes begründet wird."

„Deßhalb muß ein einsichtiger Ordner eines Staatswesens und einer der die Absicht hat, nicht sich, sondern dem allgemeinen Besten, nicht seiner Nachkommenschaft, sondern dem gemeinsamen Vaterlande zu dienen, danach streben, die Gewalt allein zu besitzen; und kein weiser Sinn wird je Einen wegen einer außerordentlichen Maßregel tadeln, deren er zur Ordnung eines Königreichs oder zur Gründung einer Republik sich bediente" und: „Es ziemt sich wohl, daß, wenn die That ihn anklagt, der Erfolg ihn entschuldigt; und wenn dieser gut ist, wie bei Romulus, wird er ihn immer entschuldigen; denn den, welcher gewaltthätig ist, um zu zerstören, nicht den, welcher es ist, um aufzubauen, soll Vorwurf treffen." Ferner heißt es in der interessanten, weil auf die problematische, im öffentlichen Urtheil oft nur zu sehr verdunkelte Gestalt des Autors der „Discorsi" so manche versöhnende Reflexlichter werfenden Aeußerung über das Lob, das den Gründern, und den Tadel, der den Zerstörern von Staaten oder von Religionen gebührt: „Schändlich und verabscheuungswürdig sind die Vernichter der Religionen, die Zertrümmerer der Königreiche und Republiken, die Feinde der Tugend, der Wissenschaft und jeder Kunst, die dem Menschengeschlecht Nutzen und Ehre bringt. Und Keiner wird jemals, wenn ihm die Wahl zwischen beiden Klassen vorgelegt wird, nicht die Ersteren loben und die Zweiten tadeln." „Und doch ziehen thatsächlich

Manche, vom falschen Schein und übelverstandener Herrscherbegierde verführt, es vor, statt Ordner und Gründer von Königreichen oder Republiken, Tyrannen zu sein." — „Lasse sich auch Niemand vom Ruhme Cäsars täuschen, wenn er ihn von den Schriftstellern preisen hört, die ihn nicht tadeln durften. Lese er dagegen, mit welchen Lobeserhebungen sie Brutus feiern. Stelle er sich die Zeiten des Titus, Nerva und Trajan vor und vergleiche sie mit denen, in welchen böse Kaiser regierten. Einerseits wird er die Bürger sicher, die Behörden in ihren Ehren sehen; Frieden, Gerechtigkeit und Tugend erhöht; allen Groll, Zügellosigkeit und Bestechung vernichtet; er wird die goldenen Zeiten erblicken, wo Jeder seine eigene Meinung haben und vertheidigen kann. Betrachtet er dann die Zeiten der bösen Kaiser, so wird er sie grausam, zwiespältig und verwildert finden." — „Rom wird er verbrannt sehen, das Capitol von seinen Bürgern niedergerissen, die alten Tempel verödet, die heiligen Gebräuche entweiht, voller Ehebrüche die Städte; wird das Meer voll Verbannter, die Klippen voll Blut finden. Zahllose Grausamkeiten wird er in Rom verüben sehen und Adel, Reichthum, Ehren, vor Allem aber die Tugend als Todsünde angerechnet . . . Und wahrlich, wenn er von Menschen geboren ist, wird er von einem unendlichen Verlangen entflammt werden, den Guten zu folgen. Und gewiß, wenn ein Fürst den Ruhm der Welt suchte, müßte er wünschen, eine verderbte Stadt zu besitzen, nicht um sie gänzlich zu Grunde zu richten, wie Cäsar, sondern um sie wieder aufzubauen, wie Romulus."

Fragen wir uns, was der eigentliche Kernpunkt der Lehre Machiavellis von der Staatengründung ist, wie er sie gedacht haben will, so finden wir als Antwort sowohl in den „Discorsi" als im „Principe" Folgendes: Der Gründer eines Staates muß Einer sein, wie er es an dem

vorhin erwähnten Beispiel, an Romulus zeigt, die Obhut und Verwaltung dagegen muß nach vollzogener Organisation Mehreren, einer Körperschaft überlassen werden.

Dasselbe autokratische Prinzip, wie für den Gründer eines Staates, will er für den Stifter einer neuen Religion angewandt wissen. „Das römische Volk hatte das Glück, nach einem gesetzgeberischen und kriegerischen König wie Romulus einen König wie Numa zu erhalten, der sich der Religion als einem zur Aufrechterhaltung der bürgerlichen Gesellschaft durchaus nothwendigen Gegenstande, zumal bei einem wilden Volke, wie es damals die Römer waren, zuwandte. Um größeres Ansehen zu gewinnen, gab er vor, Zusammenkünfte mit einer Nymphe zu haben, ein Mittel, zu welchem Romulus nicht zu greifen brauchte, zu welchem aber andere Gesetzgeber und besonders Religionsstifter ihre Zuflucht genommen haben, um bei dem Volk mehr Glauben zu finden."

„Die Religion der Römer war eine hauptsächliche Ursache ihrer Größe, weil sie Achtung vor den Gesetzen lehrte und die Reinheit der Sitten aufrecht erhielt. Der weise Politiker wird die Religion immer achten, wenn er selbst auch nicht daran glaubt, denn ihr kluges Einprägen hat mehrmals die tapfere Vertheidigung des Vaterlandes zur Folge gehabt."

Einen für die römische Kirche vernichtenden Vergleich zwischen ihr und der Religion des alten Rom ziehend, fährt er fort: „Wer da betrachtet, welchen Gebrauch die römische Kirche von der Religion macht und welches ihre Sitten sind, der muß urtheilen, daß zweifelsohne entweder ihr Untergang oder ihr Strafgericht nahe sei. Und weil einige der Meinung sind, daß das Gedeihen der italienischen Angelegenheiten von der Kirche Roms abhänge, so will ich diesen gegenüber zwei der hauptsächlichsten Gründe anführen: Der erste ist, daß in Folge der bösen Beispiele jenes Hofes das Land alle Frömmigkeit und alle Religion verloren hat,

was unzählige Uebelstände und Unordnungen nach sich zieht. Denn so wie man da, wo Religion ist, alles Gute voraussetzt, setzt man da, wo sie fehlt, das Gegentheil voraus. Wir Italiener verdanken also der Kirche und den Priestern erstens, daß wir irreligiös und schlecht geworden sind; wir verdanken ihnen aber noch ein größeres Uebel, welches die Ursache unseres Unterganges ist. Dieses ist, daß die Kirche dieses unser Land getheilt hat und noch getheilt hält. Und wahrlich kein Land war je einig oder glücklich, wenn es nicht ganz unter die Botmäßigkeit einer Republik oder eines Fürsten kommt, wie es bei Frankreich und Spanien geschehen ist."

Gemäß derselben Abneigung gegen die christliche Religion zu Gunsten der heidnischen heißt es weiter in dem II. Bande seiner Discorsi: „Die christliche Religion läßt uns die Ehre der Welt geringer schätzen und macht uns darum sanfter und milder. Die Alten aber hielten sie für das höchste Gut und waren in ihren Thaten und in ihren Opfern kühner. Die alte Religion sprach überdies nur die Menschen selig, welche weltlichen Glanzes voll waren, die Führer der Heere und Lenker der Staaten. Unsere Religion hat mehr die demüthigen und beschaulichen Menschen verklärt, als die Handelnden. Sie hat das höchste Gut in die Demuth, die Niedrigkeit und Verachtung des Irdischen gesetzt; die andere setzte es in Geistesgröße, Körperstärke und alles Uebrige, was geeignet ist, die Menschen recht tapfer zu machen. Unsere Religion verlangt die Stärke zum Leiden mehr als die Stärke, eine tapfere That zu verrichten. So ist die Welt zur Beute von Bösewichten geworden, welche mit Sicherheit über sie schalten können, weil die Menschen, um ins Paradies zu kommen, mehr darauf bedacht sind, ihre Mißhandlungen zu dulden, als sie zu rächen;" — eine Anschauung, zu welcher übrigens die Zustände der Zeit,

einerseits das Treiben der großen und kleinen Machthaber, deren wir schon oft erwähnten, andrerseits das leidenschaftliche Streben des Humanismus nach Gedankenfreiheit und Selbstbestimmung den eigenthümlichsten Commentar bilden!

Nachdem Macchiavelli in den Discorsi seine Theorien über die Staatengründung und deren zweckmäßigste Verwaltung entwickelt hat, führt er uns in dem Fürsten das Bild des „Herrschers“ vor, wie er ihn in einem nicht republikanischen, sondern monarchischen Staate gedacht haben will. Fast steigert sich hier in der Art, wie er zu Werke geht, noch die erbarmungslose Logik, mit welcher er die einmal aufgestellten Grundsätze verficht, die Rücksichtslosigkeit, mit welcher er seine Schlüsse zieht. Wenn auch zum Theil Tyrannen-Typen wie Sixtus IV., Ludovico (il Moro) und andere, ihm bei Abfassung des „Principe“ vor Augen standen, so erhellt doch aus Macchiavellis eigenen Angaben, daß der wahre, „vom Himmel niedergestiegene Gott“, wie ein moderner Historiker sich treffend ausdrückt,) „der in diesem nicht minder allmächtigen Gesetzgeber Macchiavellis menschliche Gestalt angenommen, der, wenn auch nicht wie der Gott Bossuets, alle Völker der Erde wie ein Kutscher feurige Rosse lenkt, so doch sein Volk schafft und bildet und führt, wohin er will,“ daß dieser Gottmensch, oder sagen wir dieser „personificirte Staat“ ihm nur der furchtbare Valentino (Cesare Borgia) ist. — Anknüpfend an die Frage: Wie ein neuer Fürst einen neuen, durch sein eigenes Genie und seine eigene Waffentüchtigkeit geschaffenen Staat zu regieren hat, äußert er sich über Valentino wie folgt: „Er that, sobald er ihn (den Staat) hatte, Alles was ein kluger und vorsichtiger Mann thun konnte, daher man einem neuen Fürsten keine besseren Lehren zu geben wüßte, als die, welche das Beispiel der Thaten Valentinos einflößt.“

Es ist die zu Maggione von den gegen den Borgia

verbündeten Condottieren geplante Verschwörung, die Machiavelli hier im Auge hat und die mit dem Massenmord der Anstifter zu Sinigaglien ihren grauenhaften Schluß-Akt fand. Auf das gegen die Verschwörer von Maggione beobachtete Verfahren Valentinos hinweisend, fährt Machiavelli fort: „Und weil dieser Theil seines Verfahrens vorzüglich würdig ist, beachtet und nachgeahmt zu werden, so will ich mich darüber etwas verbreiten: Die Romagna war voll von Straßenräubern und Verbrechern aller Art, woran hauptsächlich die Herren, die sie regiert hatten, die Schuld trugen, welche arm waren und doch glänzend leben wollten und daher zu jeder Art Erpressung und unehrenhaften Mitteln ihre Zuflucht genommen hatten. Unter anderem erließen sie Gesetze, zu deren Verletzung sie nachher aufstifteten, um dann, wenn sie übertreten waren, die Buße dafür eintreiben zu können. Die, welche dadurch verarmten, thaten den unter ihnen Stehenden dasselbe an. Daher beständiges Blutvergießen und Rachethaten. Er fand also nöthig, die Provinz zu beruhigen und der Obrigkeit unterthan zu machen. Zu diesem Zweck gab er ihr den Don Ramiro d'Orco zum Vorgesetzten, einen entschlossenen und grausamen Mann. Ihm ertheilte er volle Gewalt und derselbe brachte das Land in kurzer Zeit zur Ruhe und Sicherheit. Hierauf aber schien es dem Herzog, daß eine solche Willkührherrschaft nicht mehr gut angebracht sei, und die Grausamkeit, mit der Messer Ramiro sie mißbrauchte und immer weiter trieb, machten sie gefährlich. Daher hob der Herzog jenes Amt auf und ordnete unter dem Vorsitz eines ganz vorzüglichen Mannes einen gewöhnlichen Gerichtshof an, bei welchem jede Stadt ihren Vertreter hatte. Um zu beweisen, daß alle jene Grausamkeiten nicht von ihm, sondern von der rauhen Gemüthsart seines Stellvertreters herrührten, ließ er ihn eines Tages auf dem öffentlichen Markte zu Cesena, in zwei Stücke zerrissen, aus-

stellen, mit einem blutigen Messer zur Seite. Durch diesen gräßlichen Anblick erhielt das Volk einige Befriedigung und ward einige Zeit in dumpfer Ruhe gehalten."

Vor dem naheliegenden Vorwurf der Immoralität weiß der Autor des „Principe" mit der ihm nie mangelnden Beredtsamkeit seine Maximen zu vertheidigen: „Ich weiß wohl, daß es sehr lobenswerth wäre, wenn ein Fürst lauter gute und keine schlechten Eigenschaften besäße, weil aber die Beschaffenheit der menschlichen Natur dies nicht verstattet, so muß er klug genug sein, solche Laster zu fliehen, die ihn der Herrschaft verlustig machen könnten, vor jenen aber, welche solche Folgen nicht haben, mag er sich hüten, wenn er kann, wenn er es nicht kann, so mag er sich mit weniger Rücksicht darin gehen lassen." „Wenn man die Sachen genau betrachtet, so giebt es anscheinende Tugenden, bei denen man zu Grunde geht, und anscheinende Fehler, auf denen die Sicherheit und Fortdauer des Wohlbefindens beruht!"

Oder er rechtfertigt seinen in der That oft diabolischen Cynismus mit Gleichnissen wie das folgende: „Es giebt zwei Arten zu kämpfen, eine durch die Gesetze, die andere durch die Gewalt. Das Erste ist die Sitte der Menschen; das Zweite die Weise der Thiere; und weil das Erste nicht zureicht, muß man oft zum Zweiten greifen. Einem Fürsten ist daher nöthig, den Menschen und das reißende Thier spielen zu können, was die Alten mit der Fabel von Achilles, der von Chiron dem Centauren erzogen wurde, andeuten wollten. Ein Fürst muß daher vom wilden Thier hernehmen, den Fuchs und den Löwen zu spielen, denn der Löwe entgeht den Schlingen nicht und der Fuchs kann sich gegen den Wolf nicht wehren. Die Fuchsgestalt ist also nöthig, um die Schlingen kennen zu lernen, und die Löwenmaske, um die Wölfe zu verjagen. Diejenigen, welche sich allein darauf

werfen, den Löwen zu spielen, verstehen es nicht. Ein kluger Fürst darf und kann daher sein Wort nicht halten, wenn die Beobachtung desselben sich gegen ihn selbst kehren würde und die Ursachen, die ihn bewogen haben, es zu geben, aufhören. Wenn die Menschen insgesammt gut wären, so würde dieser Rath nichts werth sein. Da sie aber nicht viel taugen und ihr Wort gegen Dich nicht halten, so hast Du es ihnen auch nicht zu halten."

„Ein Fürst," fährt er, in seinen Rathschlägen immer dem Grundsatz: „daß der Zweck die Mittel heilige," unverhohlen huldigend, fort: „muß sich wohl hüten, daß nie ein Wort aus seinem Mund gehe, das nicht von Treue, Menschenliebe und Religion zeuge. Alles, was von ihm herkommt, muß Menschlichkeit, Redlichkeit, Frömmigkeit athmen. Nichts aber ist nothwendiger, als der Schein der letztgenannten Tugend. Denn die Menschen urtheilen im Ganzen mehr nach den Augen als nach dem Gefühl. Die Augen hat jeder offen, das richtige Gefühl haben Wenige. Jeder sieht, was Du zu sein scheinst, Wenige merken, wie Du beschaffen bist, und diese Wenigen wagen es nicht, der Stimme des großen Haufens zu widersprechen."

„Wenn ich nun alle Handlungen des Herzogs zusammennehme," schließt er seine Betrachtungen über die Politik Valentino's, „so kann ich ihn nicht tadeln. Vielmehr muß ich ihn allen denen zum Muster aufstellen, die durch Glück und fremde Macht zu einer Herrschaft gelangen. Bei seinem hohen Geiste und dem Ziel, das er sich vorsetzte, konnte er nicht anders handeln."

Nachdem Machiavelli in den ersten Abschnitten die Unterschiede hervorgehoben, die in der Verwaltung eines eroberten und in der eines neugegründeten Fürstenthums zu beobachten sind, giebt er an, wie der Fürst zu verfahren habe, der dem von ihm gegründeten Reich eine neue

Provinz erobert hat. „Eines der kräftigsten Mittel ist, daß der Eroberer sich selbst hinbegebe, um daselbst seinen Wohnsitz aufzuschlagen, oder Kolonien an die Orte sende, welche Schlüssel des Landes sind, was, wenn dadurch diejenigen, denen man Häuser und Felder nimmt, geschädigt werden, sie zugleich ohnmächtig macht und die Anderen, aus Furcht, daß es ihnen ebenso ergehen möchte, ruhig hält. Es ist zu bemerken, daß die Menschen entweder zur Ruhe geschmeichelt, oder vernichtet werden müssen; denn wegen geringer Beleidigungen rächen sie sich; wegen größerer vermögen sie es nicht; daher jede Verletzung so zugefügt werden muß, daß keine Rache zu besorgen ist. Sodann ist es nöthig, den schwachen Nachbarn zu helfen und sie sich zu Freunden zu machen, weil jene sich bald an den neuen Staat hängen, wenn er stark ist; aber die mächtigen Nachbarn soll man niederhalten, mächtigen Freunden weder helfen, noch sie ins eigene Haus einführen, die Dinge vorsehen und ihnen vorbeugen. Den Römern gefielen die Maximen unserer Fürsten, sich der Gunst der Zeit zu erfreuen, nie; sie verließen sich vielmehr auf ihre Tapferkeit und Klugheit, denn die Zeit treibt Alles rasch vor sich her, Gutes und Schlimmes."

Mit schneidender Schärfe beweist er alsdann an den von Ludwig XII. in Italien begangenen Fehlern die Richtigkeit seiner Behauptung. „Der König Ludwig XII., als er nach Italien kam, handelte gegen alle diese Regeln und beging fünf Fehler. Er vernichtete die Mindermächtigen, vermehrte die Gewalt eines Mächtigen, d. h. des Papstes und Valentino's, rief einen mächtigen Fremden herbei, nämlich Spanien, schlug selbst seinen Wohnsitz nicht im Lande auf und führte keine Kolonien ein und darum erwiderte ich dem Cardinal Rohan, als er mir vorwarf: daß die Italiener sich nicht auf den Krieg verständen, „die Franzosen verständen sich nicht auf die Politik, sonst würden sie den heiligen Stuhl nicht so mächtig werden lassen."

Wie wir sehen, führt er, wo es sich um die zur Erreichung des einmal gesteckten Zieles nothwendigen Mittel handelt, eine bis zum Cynismus ungeschminkte Sprache, wozu als Beispiel unter anderen noch die folgende Aeußerung dienen mag; dieselbe bezieht sich auf eine vorhergegangene Definition der Ursachen, die das Schicksal der Tyrannen so verschieden gestalten, dem Einen Glück und fortlaufendes Gelingen, dem Andern jähen Untergang bereiten. „Das hängt," sagt er, „von der rechten oder schlechten Anwendung der Grausamkeit ab. Eine wohlangebrachte Grausamkeit, wenn es anders erlaubt ist, diesen Ausdruck zu gebrauchen, ist diejenige, welche ein einzigesmal zu eigener Sicherheit ausgeübt, und worin nachher nicht mehr verharrt wird. Schlecht angebracht ist diejenige, die wiederholt werden muß. Man soll von Anfang an alle Grausamkeiten berechnen, welche nothwendig sind, und alle mit einemmal vollführen, und nachher die Menschen sicher stellen, sonst muß man das Schwert beständig in Händen halten. Die nur einmal zugefügten Verletzungen sind weniger fühlbar, beleidigen weniger, und haben nichtsdestoweniger die gewünschte Wirkung. Wohlthaten aber müssen nach und nach erzeigt werden, damit man sie besser koste."

Von der Klugheit des Vorgehens, von der wohl oder nicht wohl überlegten Handlungsweise hängt seiner Meinung nach, mehr als die meisten Menschen glauben, ihr Schicksal ab: „Ich urtheile," sagt er in dem XXV. Cap., einem der interessantesten Abschnitte seines „Principe", „daß das Glück wohl die Hälfte aller menschlichen Angelegenheiten beherrschen mag, aber die andere Hälfte, oder doch beinah so viel, uns selbst überlassen müsse."

„Ich vergleiche das Glück mit einem gefährlichen Flusse, der, wenn er anschwillt, die Ebene überschwemmt, Bäume und Gebäude umstürzt, Erdreich hier fortreißt, dort ansetzt.

Jedermann flieht davor und giebt nach. Niemand kann widerstehen. Dennoch können die Menschen in ruhigen Zeiten Vorkehrungen treffen, mit Deichen und Wällen bewirken, daß der Fluß bei hohem Wasser mit einem Kanal abfließen muß, oder doch nicht so unbändig überströmt und nicht so viel Schaden thut."

In gleicher Art geht es mit dem Geschicke, welches seine Macht zeigt, wo keine ordentlichen Gegenanstalten gemacht sind, und sich mit Ungestüm dahin kehrt, wo keine Dämme und Wälle vorhanden sind, es im Zaume zu halten. „Wenn man Italien betrachtet, welches der Sitz dieser großen Umwälzungen gewesen ist, so wird man ein offenes Feld finden, ohne Wälle und ohne Dämme. Wäre dieses Land durch hinreichende Kriegstugend vertheidigt, so wie Deutschland, Frankreich, Spanien, so hätte jene Ueberschwemmung keine solchen Umwälzungen hervorgebracht, oder wäre garnicht eingetreten." „Allemal," fügt er in demselben Capitel hinzu, noch einmal auf das Verfahren zurückkommend, das derjenige zu beobachten hat, der es zwingen und sich unterthan machen will; „allemal ist es besser, muthig darauf loszugehen, als bedächtig, denn das Glück ist wie ein Weib. Wer dasselbe zwingen will, muß es schlagen und bestürmen; da es sich eher von dem gewinnen läßt, der es so behandelt, als von dem, der ruhig und kalt zu Werke geht."

Oefters schon wiesen wir im Laufe unserer Darstellung auf die Unumwundenheit der Sprache hin, mit welcher Macchiavelli Menschen und Dinge am Namen nennt, ihnen die Larve abreißt, unter der sie ihre wahre Gestalt verbergen, endlich auf die Nacktheit der Theorien, die er gleichsam auf der Spitze des Schwertes dem erschreckt Zurückweichenden entgegenstreckt.

Trotz der Schärfe seiner eigenen Dialektik, trotz der Bemühungen einer ganzen seit drei Jahrhunderten ent-

standenen „Macchiavelli-Literatur“, steht er dennoch, bezüglich der Frage: „Wie hat er es gemeint? Was hat er gewollt? Hat er mit dem „Principe“ den Sieg der Medici sichern, hat er vielmehr durch die Verführung zu einer tyrannischen und extremen Handlungsweise, ihnen einen raschen Untergang bereiten wollen? in der öffentlichen Meinung ziemlich auf dem Punkte, wo er vor dreihundert Jahren stand. Noch immer wird von Gegnern und von Anhängern an ihm gedeutet, wird um ihn gestritten und polemisirt.

Unseres Erachtens schlagen diejenigen den richtigsten Weg ein, die in dem Schluß-Capitel des Buches vom Fürsten das politische Bekenntniß sehen, das Macchiavelli als Mensch, als Bürger und Patriot hier summarisch ablegt.

Gegen die zündende Begeisterung für die Errettung des unter seinen Augen von völliger Zersetzung bedrohten Vaterlandes werden selbst die heftigsten Angriffe seiner Feinde und Verleumder verstummen müssen, denen denn auch nichts Anderes übrig geblieben ist, als diesen großartigen Erguß eines innigen und glühenden Patriotismus, als „den Widerruf des ganzen Werkes“ zu bezeichnen. Ein Ausspruch, dessen Willkür jedem denkenden und aufrichtigen Leser seiner Schriften von selbst in die Augen springt.

„Wenn ich alles bisher Gesagte erwähne,“ so ruft er, am Schlusse seines Werkes angelangt, in zweifelsohne unbeabsichtigter, darum nur um so wirksamerer Selbstrechtfertigung aus, „wenn ich bei mir selbst bedenke, ob in Italien gegenwärtig die Zeiten darnach angethan sind, einen neuen Fürsten zu Ehren zu bringen und ob darin Stoff vorhanden war, der einem Klugen und Tüchtigen Gelegenheit gäbe, eine neue Form dort einzuführen, welche ihm Ruhm und der Gesammtheit der Landesbewohner Glück bringen könnte, so scheinen mir so viele Dinge zu Gunsten eines neuen Fürsten zusammenzutreffen, daß ich nicht wüßte, welche Zeit

je hierzu geschickter gewesen wäre. Und wenn, wie ich sagte, um die Tugend des Moses zu sehen, nöthig war, daß das israelitische Volk in Knechtschaft bei den Aegyptern gerathen mußte; wenn um die Seelengröße des Cyrus kennen zu lernen, die Perser von den Medern unterjocht, und, damit des Theseus Werth zum Vorschein kam, die Athenienser zerstreut sein mußten, so that es gegenwärtig Noth, wenn eines Italischen Geistes Tugend erkannt werden soll, daß Italien dahin gerieth, wo es nun ist: daß es ärgere Sklavin als Judäa, unterwürfiger als die Perser, zerstreuter als die Athenienser, ohne Oberhaupt, ohne Verfassung, gestäupt, verheert, berannt, zerfleischt war, und alle Arten des Verderbens über sich ergehen lassen muß.

„Und wenn sich auch bisher an Diesem und Jenem ein schwacher Hauch gezeigt hat, daß er von Gott zu seiner Errettung berufen wäre, hat man ihn dennoch auf der höheren Bahn seiner Thaten wieder vom Glück verstoßen gesehen: so daß es schon wie leblos harrt, wer es doch sei, der seine Wunden heile, der den Plagen und Plünderungen der Lombarden, dem Erpressen und Rauben im Königreich und in Toskana ein Ende mache und ihm helfe von jenen, seinen Schäden, die die Länge der Zeit schon vereitert hat. Wir sehen wie es zu Gott fleht, daß er ihm Einen senden wolle, der es von diesen barbarischen Grausamkeiten und Freveln erlöse; wir sehen es auch ganz willig und bereit, einer Fahne zu folgen, wenn nur Einer wäre, der sie ergriff: und nirgends sehen wir, worauf es in der Gegenwart eine größere Hoffnung setzen könnte, als auf Euer erlauchtes Haus*), welches durch seine Tugend und Glück (von Gott begünstigt und von der Kirche, deren Herr es nun ist**),

---

*) Die nach Florenz zurückgekehrten Medici.

**) Leo X.

sich an die Spitze dieser Erlösung stellen möchte. Und dieses wird nicht all zu schwer sein, wenn Ihr die Handlungen und das Leben jener Vorgenannten vor Augen nehmt. Zwar sind dergleichen Menschen selten und wunderwürdig, doch waren es Menschen und Jeder von ihnen hatte geringeren Beweggrund, als der jetzige ist; denn ihr Beginnen war nicht geringer als dieses, nicht leichter, Gott war ihr Freund nicht mehr als der Eurige. Hier ist hohe Gerechtigkeit; denn der Krieg ist gerecht, der nothwendig ist: es sind fromme Waffen, auf denen die letzte Hoffnung ruht."

Nachdem Machiavelli, der bis zum Abgang des Gonfaloniere Soderini und der Rückkehr der Medici das Beste seiner Zeit und seiner Kräfte der Ausbildung einer eigenen vaterländischen Miliz gewidmet hatte, hier nochmals auf den Besitz eigener Truppen, als auf eine der dringendsten Zeitfragen hingewiesen, schließt er seine Schrift, die mit ihren hundert und einigen Seiten heute dasteht und, so lange die Welt dauert, dastehen wird als einer der wichtigsten Grundpfeiler derjenigen Kultur, die aus den Umbildungsprozessen der Renaissance hervorging: „Und dies sind nur eben solche Dinge, die neu geformt, einem neuen Fürsten zur Größe und zum Ansehen verhelfen. Man muß daher diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, damit Italien nach so viel Jahren, seinen Erlöser erscheinen sehe. Und nicht zu sagen ist es, mit welcher Liebe ihn die Provinzen alle empfangen würden, die unter dieser Fremdlingsfluth gelitten haben, mit welchem Durst der Rache, mit welcher eisernen Treue, mit welcher Frömmigkeit, welchen Thränen. Welche Thore würden sich Ihm verschließen? Welche Völker Ihm den Gehorsam weigern? Welcher Neid sich ihm widersetzen? Welcher Welsche Ihm zu folgen zögern? Jeden ekelt die Barbarenherrschaft an. Ergreife demnach Euer edles Haus diese Sache mit jenem Muth und jener Hoffnung, damit

gerechte Waffen ergriffen werden, damit unter Seinen Fahnen dies Vaterland verherrlicht und unter Seinen Zeichen das Wort Petrarkas erfüllet werde:

> „Tugend greift dann zum Schwert
> Wider die Wuth und bald wird Sieg erworben:
> Ist doch der alte Werth
> In welschen Herzen noch nicht ausgestorben."

Was im Innern Macchiavellis vorging, als er, fälschlich der Theilnahme an einer Verschwörung gegen die Medici angeklagt, in der Verbannung, schmachtend nach Erlösung aus der unfreiwilligen Muße auf seinem einsamen Landsitz zu Casciano, den zukünftigen Verderbern der Republik, deren Anhänger er war, und deren nahen Untergang er beweinte, sein Buch vom Fürsten widmete — wer mag es ergründen?

Nur zu nahe liegt freilich hier die Vermuthung, daß er sowohl bei Abfassung des Werkes, als bei der angestrebten Widmung desselben an die Medici selbst nach dem Grundsatz verfuhr, den er im XXV. Kap. seines Buches denjenigen anräth, die dem Schicksal entgehen wollen, welchem die meisten aus Unverstand verfallen: „Der Glücksgöttin in einem ihnen ungünstigen Moment unter die Räder zu gerathen." Wie dem auch sei — gleichviel! Wer dürfte im Hinblick auf die eben erwähnten Schlußworte seines Werkes daran zweifeln: Er will sein Vaterland gerettet sehen. Er will diese Rettung erkaufen um jeden Preis. War es die Aufopferung der republikanischen Verfassung, um die es sich zur Befreiung vom Fremdenjoche handelt — wohl! so sollte Italien das Opfer bringen! um, wenn auch in anderer Form, als er sie gewünscht hätte, dennoch frei und nicht mehr Sklavin der übrigen europäischen Staaten aus seiner Asche zu erstehen!

Das Ereigniß, das ihn, den vieljährigen bewährten Vertrauensmann der Republik, aus Amt und Brod, aus

Ansehn und öffentlicher Achtung plötzlich zu Armuth, Noth und unfreiwilliger Unthätigkeit verdammte, war übrigens derart, daß wir wohl, in dem Faden unserer Darstellungen einhaltend, ein wenig dabei verweilen dürfen.

Nicht nur bildet der Fall, um den es sich hier handelt, eine charakteristische Illustration der Zustände, die in Florenz zu erwarten standen, während es blindlings einem Jubelrausch über die Papstwahl Leos X. (des Cardinals Giovanni Medici) sich hingab.

Abgesehn von seiner politischen Bedeutung, erregt derselbe noch ein besonderes Interesse durch die bestimmenden Charakterzüge der Hauptpersonen.

Diese bestimmenden Charakterzüge, an sich interessant, gewinnen noch Bedeutung durch den Umstand, daß gleiche Anlagen, wenn auch in anderem Sinne, nur zu oft der Sphinx-Physiognomie Macchiavellis das eigenthümliche, die Zeit wie im Allgemeinen, so im Einzelnen charakterisirende Gepräge verleihen. Das Ereigniß, das wir im Auge haben, war folgendes: Kurz vor der Papstwahl Leo X. fand ein gewisser Bernardino Coccio aus Siena im Hause eines Anverwandten des durch die Medici abgesetzten Gonfaloniere Soderini ein Blatt Papier, das ein bekannter Gegner der Medici, Paolo Boscoli, ein Jüngling aus einem edlen und angesehenen Hause, aus seiner Tasche verloren hatte. Das Blatt enthielt eine Liste von Namen, unter denen sich auch der Niccolo Macchiavellis befand. Diese verhängnißvolle Liste, von dem Finder dem Rath übergeben, führte Boscoli sammt seinem Mitverschworenen, Luca Capponi, in's Gefängniß.

Dort besuchte den Boscoli einer seiner Freunde, Luca della Robbia, aus dem bekannten Bildhauergeschlecht der Robbia. Wort für Wort setzte derselbe ein Gespräch auf, das er mit Boscoli vor seinem Tode hatte und veröffenlichte

dasselbe unter dem Titel: „Recitazione del caso di P. P. Boscoli e di A. L. Capponi.“ „Als gegen Abend die Kunde von der bevorstehenden Hinrichtung kam, wurde Boscoli auf das heftigste erregt. Er nahm das Evangelium und las darin, indem er den Geist Savonarolas zum richtigen Verständniß anrief, und forderte einen Beichtvater aus dem Kloster von San Marco.

Auf Capponi, welcher fast vorwurfsvoll zu ihm sagte: „O Pietro Paolo, Du stirbst also nicht ruhig?“ achtete er nicht. Er fürchtete den Tod nicht; der Gedanke, der ihn quälte, war ein anderer. Er schien die Kraft zum Sterben im Stoicismus der alten Philosophen, in der Erinnerung an die alten Helden zu finden, welche die Verschwörungen preisen und den Haß gegen die Tyrannen einflößen. Daher fand er weder die Kraft, noch die rechte Art in sich, mit dem ruhigen Gewissen eines guten Christen zu sterben. Er wandte sich zu seinem Tröster della Robbia und rief aus: „O Luca, nimm mir den Brutus aus dem Kopf, damit ich den letzten Gang als guter Christ gehe.“ — Und so quälte er sich in banger Verzweiflung. Als der Beichtvater anlangte, ging ihm della Robbio alsbald entgegen und fragte ihn insgeheim: „Ist es denn wahr, daß Sanct Thomas die Verschwörer verdammt?“ Und als der Mönch bejahte: „So sagt es ihm, damit er nicht im Irrthum sterbe.“ — Als der Beichtvater, angesichts der großen Erregtheit des armen Jünglings, sich bemühte, ihm in Erwartung des nahen Todes Muth einzusprechen, sagte Boscoli plötzlich lebhaft: „Vater, verliert damit keine Zeit, denn dazu genügen mir die Philosophen. Aber helft mir, daß ich als Christ sterben kann.“

Als er endlich zum Schaffot geführt wurde, bat ihn der Henker mit der dem Toscaner eigenen Höflichkeit um Verzeihung, daß er ihm die Augen verbinden müsse, und bot ihm an, für ihn zu beten. Boscoli antwortete: „Thu, was

Deines Amtes ist, aber wenn Du mich auf den Block gelegt hast, so warte noch ein Weilchen, und dann mach geschwind. Dein Gebet nehme ich an."

Er hatte in dieser letzten Stunde die höchste Kraftanstrengung gemacht, sich mit Gott zu versöhnen. Der Beichtvater war so voll Bewunderung für Boscoli, daß er dem della Robbia bei einer späteren Begegnung erzählte: „Er habe acht Tage in Thränen zugebracht, so lieb habe er in jener Schreckensnacht den muthigen Jüngling gewonnen. Ich glaube, das er ein Märtyrer ist," schloß er — „ein Märtyrer, der geradwegs, ohne Aufenthalt im Fegefeuer, in's Paradies eingegangen ist. Und was die Verschwörungen betrifft, um die du mich damals befragtest, so muß ich dir sagen, daß Sanct Thomas einen Unterschied macht. Wenn die Tyrannen vom Volk erwählt sind, so ist die Verschwörung gegen sie nicht erlaubt, drängen sie aber ihre Macht gewaltsam auf, so ist die Verschwörung sogar ein Verdienst. Sag' es aber Niemandem, sonst heißt es: „Diese Mönche legen die Dinge immer nach ihrem Belieben aus."

Luca della Robbia schreibt, daß er, nach Hause gekommen, Sanct Thomas verglichen und den Ausspruch des Mönches bestätigt gefunden habe.

In diese Intrigue war auch Macchiavelli verwickelt. „Die Liste," so hatten die beiden Häupter der Verschwörung, Boscoli und Capponi, als sie auf der Folter befragt wurden, ausgesagt: „enthalte nicht die Verschworenen, sondern nur die Namen solcher, auf deren Zustimmung sie bei ihrem Vorhaben, das Vaterland zu retten, gezählt hatten."

Obgleich sich gegen Macchiavelli keine Schuldbeweise führen ließen, so wurde er doch in den Kerker geworfen, der Folter unterzogen. Erst nach der mittlerweile vollzogenen Erhebung des Cardinals Giovanni als Leo X. auf den Papstthron wurde er aus dem Gefängniß befreit und zur

Verbannung auf seinen unweit Florenz gelegenen Landsitz Casciano begnadigt.

Ueber die allgemeine Stimmung und Gemüthsverfassung Macchiavellis, während der Entstehungszeit der „Discorsi“ und des „Principe“, welche identisch ist mit dieser Episode der Verbannung, ist uns in seiner Correspondenz mit Francesco Vettori, dem venetianischen Gesandten in Rom, mancher interessante Hinweis erhalten.

„Mit seinen,“ wie er selbst in einem jener Briefe sagt, „von den Striemen der erlittenen Folterqualen gerötheten Händen“ greift er zur Feder, um seinen gebeugten Geist im Austausch mit dem Freunde zu erleichtern, um durch diesen Zeitvertreib hinauszukommen über die Qual der Unthätigkeit, die ihn mehr als die Folter peinigt.

Bald sucht er sich über die aufquellende Verzweiflung hinwegzutäuschen, indem er sich in obscönen Scherzen, in Schilderung zum Theil fingirter Liebesabenteuer ergeht. Bald wieder unterbricht er sich inmitten seiner frivolen Auslassungen und gewährt uns einen Einblick in seine wahre Stimmung, wenn er sich in Versen, wie die folgenden, Luft macht:

> „Doch seht ihr mich so frech mitunter lachen
> So denkt: Ich habe keinen andern Weg,
> Dem kummervollen Herzen Luft zu machen.“

Aus hingeworfenen Äußerungen ersieht man in jenem Briefwechsel, dessen Hauptgegenstand die Tagespolitik bildet, wie die Bethätigung an den politischen Vorgängen der Zeit ihm die Luft ist, die er zum Athmen braucht.

„Es ist mir,“ ruft er nach Empfang eines Briefes von Vettori aus, „als wenn ich wieder zu den Geschäften zurückgekehrt wäre.“

Bald ergeht er sich, nicht ohne Selbstironie, in Aeußerungen über die unfreiwillige Muße seines Landaufenthalts; und wieder folgt auf den künstlich aufrecht erhaltenen Humor jählings ein Aufschrei, der seine Heiterkeit oder gar Ausgelassenheit nur um so erschütternder Lügen straft.

„Nach meinen letzten Erlebnissen," heißt es unter anderem in einem jener Briefe mit dem wir am geeignetsten den Umriß einer der bedeutendsten Physiognomien abzuschließen glauben, welche die Zeit, die uns hier beschäftigt, mit bestimmt und gestaltet haben: „seitdem lebe ich zurückgezogen auf dem Lande. — — — — — — — — — — — — — —
Ich stehe des Morgens mit der Sonne auf, gehe in den Wald, wo ich zwei Stunden bleibe und die Arbeiten des vorigen Tages durchgehe, oder die Zeit mit den Holzhauern zubringe, die immer irgend ein eigenes oder fremdes Unglück bei der Hand haben. Aus dem Walde gehe ich zum Brunnen, und von da zu meinem Vogelheerd, mit einem Buch in der Hand, Dante oder Petrarka oder einen der kleineren Poeten, Tibull, Ovid oder dergl." — „Ich lese ihre verliebten Abenteuer, und ihre Liebschaften erinnern mich an die meinigen, und ich ergötze mich eine Weile in solchen Gedanken. Darauf schlage ich die Straße zum Wirthshaus ein, spreche mit den Vorübergehenden, frage nach Neuigkeiten aus ihrer Gegend, höre Manches und beobachte den verschiedenen Geschmack und die Liebhabereien der Menschen. Inzwischen kommt die Essenszeit, wo ich mit den Meinen jene Gerichte verzehre, die mein armes Landgut und Paululo patrimonio vermögen. Nach dem Essen kehre ich ins Wirthshaus zurück. Dort treffe ich gewöhnlich den Wirth, einen Fleischer, einen Müller und zwei Bäcker. Mit diesen vertreibe ich mir den ganzen Tag; wir spielen Cricca, Trictrac, woraus tausend Streitigkeiten

und Schimpfereien entstehen; meist handelt es sich dabei um einen Heller und doch hört man uns bis San Casciano schreien. In diese Gemeinheit versunken, verkomme ich und verwünsche die Tücke meines Geschicks, bin aber zufrieden, daß es auf diese Weise mich mit Füßen tritt, denn ich denke, es werde sich nun bald dessen schämen.

Kommt der Abend, so kehre ich nach Hause zurück und betrete mein Arbeitszimmer; auf der Schwelle ziehe ich den schmutzigen, kothigen, bäurischen Kittel aus, kleide mich in königliche und rathsherrliche Gewänder, und angethan, wie sich's gebührt, betrete ich die antiken Hallen der antiken Menschen, wo ich, von ihnen liebreich empfangen, mich von der Speise nähre, die solum die meine ist, und für die ich geboren bin; ich schäme mich nicht, mit ihnen zu reden und sie um die Gründe ihrer Thaten zu befragen, und sie antworten mir in ihrer Humanität, und für vier Stunden fühle ich keine Langeweile, vergesse jede Sorge, fürchte die Armuth nicht, erschrecke nicht vor dem Tode; Alles bringe ich zu ihnen. Und weil Dante sagt, das es keine Wissenschaft giebt ohne Festhalten des Erfahrenen (che non fu scienza Senza lo ritenere, avere inteso. Paradiso canto V 41—42) so habe ich dasjenige aufgezeichnet, woraus ich in ihrem Umgang Kapital geschlagen, und habe ein Werklein „de Principatibus" verfaßt, worin ich mich nach Kräften in den Gedanken des Stoffes vertiefe, was für ein Ding fürstliche Würde, von welcher Art sie sei, wie sie erworben und erhalten werde, und warum sie verloren gehe, und wenn Ihr je an einem meiner Einfälle Gefallen gefunden, so wird Euch dieser nicht mißfallen, und besonders sollte er von einem neuen Fürsten angenommen werden, darum widme ich ihn Giulianos Herrlichkeit."

Die Hoffnung des Autors: durch das Buch vom Fürsten bei den Medici in Gunst zu kommen, ging zunächst

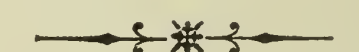
nicht in Erfüllung. Erst nach dem Tode Lorenzos von Medici kam er durch Leo's X. Einfluß in Florenz wieder an's Ruder.

Die Widmung des Principe wurde nicht angenommen; erst fünf Jahre nach dem Tode des Verfassers erschien das Buch im Druck.

Bekanntlich haben seitdem die wenigen Blätter, denen er in einem Briefe an Vettori nur die anspruchlose Bezeichnung „opuscolo“ giebt, eine ganze Macchiavelli- und Anti-Macchiavelli-Literatur in's Leben gerufen, auf die näher einzugehen, hier nicht unsere Aufgabe ist.

Auf die Frage, die sich nothwendig unseren Lesern aufdrängen wird, und die wir in diesen Blättern selbstverständlich nur andeutungsweise beantworten können: „Inwiefern Macchiavelli durch Aufstellung so extremer Grundsätze, wie er sie in den vielgenannten beiden Werken vertritt, durch Prinzipien, die einen Valentino verherrlichen, die dem heidnischen Gottesdienst den Vorzug geben vòr der christlichen Religion, die in dem Fürsten nichts Anderes sehen als die „Personifikation des Staates“ oder den unumschränkten, zur Erde niedergestiegenen mittelalterlichen Gott“ — wie, Macchiavelli mit solchen Grundsätzen dennoch als der Begründer der modernen Staatswissenschaft anzusehen ist? so entgegnen wir: „Er begründete die moderne Staatswissenschaft, in dem er, wie wir schon erwähnten, zum ersten Mal die privaten von den öffentlichen Interessen trennte; er begründete sie, indem er sich die Aufgabe stellte, zu bestimmen: Was Politik überhaupt sei? d. h. wie sie als Kunst oder Wissenschaft aufzufassen und nach gewissen Grundgesetzen zu handhaben ist.“ — Dies sind Neuerungen, durch die er sich als bahnbrechender Genius gekennzeichnet hat. Trotz aller Uebertreibungen, die häufig mehr im Ausdruck als im Gedanken liegen. Trotz jener die Dinge gleichsam auf die

Spitze des Schwertes stellenden Absolutheit, die immer, im Leben wie in der Kunst, über ihr Ziel hinausgeht, hat er dennoch befruchtend auf die Fortentwickelung der Kultur gewirkt. Auch ist die moderne Geschichtsforschung ihm in mehrerer ihrer vornehmsten Vertreter insofern gerecht geworden, als sie zugiebt: Daß die Politik aller Zeiten im Grunde genommen die Politik Machiavellis gewesen ist und bleiben wird.





Savonarola.

In dem Abschnitt II. Bd. II. dieses Werkes nannten wir bereits den Hof der Este von Ferrara als einen der glänzendsten und prachtliebendsten Fürstensitze Italiens.

Nicht nur nahm das Geschlecht des schon zu den Zeiten Heinrichs III. (1039—1056) regierenden Hauses Este für sich den Ruhm in Anspruch, in dem wissenschaftlichen und künstlerischen Mäcenat der Renaissance es allen anderen Hofhaltungen Italiens zuvorgethan, sich in dieser Beziehung am frühesten ausgezeichnet zu haben; es konnten auch mit Ausnahme von Florenz und Urbino die wenigsten der übrigen Fürstenhöfe den Vergleich mit der Prachtentfaltung am Hofe von Ferrara bestehen. Ihren Höhepunkt erreichte diese unter dem Marchese Borso (1471), dessen Ruf so weit verbreitet war, daß aus dem fernen Indien Gesandtschaften kamen, um dem angeblichen „König von Italien" kostbare Geschenke als Huldigung darzubringen. Aus den Aufzeichnungen der am Hofe von Este gern gesehenen Humanisten (unter ihnen Männer wie Guarino, Valla, Georg von Trapezunt u. A.) wissen wir, daß die Schilderung der hier veranstalteten Festlichkeiten, nachdem die Buchdruckerkunst in Ferrara unter Borso eingeführt ward — durch die Presse rasch verbreitet — ganz Italien von einem Ende bis zum andern in Erstaunen setzte.

Unter diesen Festlichkeiten erlangten einige, so z. B. der Empfang Kaiser Friedrichs im Jahre 1452 und die Einholung Pius II. um 1460 eine selbst über die Grenzen Italiens hinausgehende Berühmtheit.

„Als im Jahre 1452," so berichtet ein Augenzeuge, „Kaiser Friedrich mit einem Gefolge von 2000 Mann nach Italien kam, um sich in Rom krönen zu lassen, zog er durch Ferrara. Borso holte ihn, umgeben von dem Adel und der Geistlichkeit, unter einem reichen Baldachin ein und unterhielt zehn Tage lang die ganze Stadt mit Tournieren, Gelagen Tanz und Musik. Auf der Rückkehr von Rom hatte der Kaiser beschlossen, ihm den Herzogtitel zu verleihen. Die Feste begannen daher von Neuem und mit noch größerem Aufwand. Auf dem Platz war ein prachtvoller Balkon errichtet, auf dem der Kaiser sich niederließ, im Kaisermantel und mit der Kaiserkrone, deren Edelsteine allein 150 000 Gulden im Werth hatten. Borso kam aus seinem Palast, begleitet vom Adel von Ferrara, unter dem Jauchzen des Volkes, das unaufhörlich schrie: „Herzog! Herzog! Es lebe der Herzog Borso!" Vor dem Kaiser angelangt, ließ er sich auf ein Knie nieder und empfing von ihm den gewünschten Titel."

Eine nicht minder anschauliche Darstellung ist uns von der Einholung Pius II. erhalten, als dieser durch Ferrara seinen Weg nahm. Trotz der Unhaltbarkeit der Versprechungen Borsos, der dem Papst zwei Jahre zuvor eine für die damaligen Zeiten ungeheure Summe zur Unternehmung des von Pius geplanten Kreuzzuges zugesagt, aber auch nicht einen Heller gezahlt hatte, gestaltete der Aufenthalt des Papstes sich noch glänzender als das erste Mal, als Pius sich im Jahre 1458 die oben genannten Versprechungen geben ließ.

„Im Jahre 1460 kehrte der Papst nach Ferrara zurück, ohne irgend etwas ausgerichtet zu haben; nichts desto weniger

waren die Festlichkeiten noch großartiger denn das erste Mal. Der Herzog kam ihm auf dem Po entgegen in einer prachtvollen Gondel, rings umgeben von einer zahllosen Menge festlich geschmückter Barken und Fahnen mit Musik, die die ganze Breite des Flusses einnahmen und sich langsam mit der Gondel fortbewegten. An den mit Blumen bestreuten Ufern standen weißgekleidete Knaben mit Blumengewinden in den Händen, und an dem Platze, wo der heilige Vater ausstieg, umgaben ihn im Kreise die Statuen der heidnischen Götter." Dies war der Zuschnitt, der im Allgemeinen bis zu den Tagen Alfons II. von den Nachfolgern Borsos von Este aufrecht erhalten wurde.

Ueber dieses schillernde Glanzbild gleichsam ihre prophetischen Schatten werfend, hebt sich zu Anfang der 70ger Jahre, priesterlich ernst, die Gestalt eines jungen Nobile, Girolama Savonarola ab von dem ihn umgebenden Treiben. Da seine Familie am Hof verkehrte, so mußte er über dieses Treiben wohl unterrichtet sein: Eine Art immerwährender Mummenschanz, bei dem das Kettengerassel aus nächtlicher Orgie plötzlich verschwindender Gäste und deren Sterbeseufzer nur zu oft den Lärm der Tanzmusik und das Geräusch des Becherklangs durchtönten.

Alles was wir von Savonarola's Jugend wissen, ist, daß er in tiefster Einsamkeit seine Zeit hinbrachte, die er ausschließlich dem Studium der Schriften des heiligen Thomas von Aquino und der Musik widmete, die er leidenschaftlich liebte. Alles wofür er in seinem flammenden Herzen den Ausdruck durch Worte vergebens suchte, das gab er in Tönen wieder, die er seiner Laute entlockte. Sie war die treue Gefährtin jener Stunden inneren Aufruhrs, wo er für die ungeklärten Ziele, die er in sich trug, nach Ausgestaltung rang. Sie war es auch, die im Moment der Entscheidung zwischen ihm und seiner Umgebung den

Ausgang dieser Kämpfe vermittelte. Durch sie offenbarte er demjenigen menschlichen Wesen, das ihm am nächsten stand, seinen Entschluß: „Im Kloster den Frieden zu suchen, den er in der Welt nicht fand."

„Eines Tages," so lesen wir in den Schriften Fra Benedetto's, seines treuen Anhängers und Biographen, „es war am 23. April 1475, nahm er die Laute zur Hand und spielte eine so schwermüthige Melodie, daß die Mutter wie von einer Ahnung ergriffen, sich plötzlich weinend zu ihm wandte und sagte: „Mein Sohn, dies bedeutet Abschied."

Die Ahnung des Mutterherzens hatte Donna Elena, die uns von zeitgenössischen Autoren als eine Frau von großer Sinnesart und mannhaftem Geiste geschildert wird, nicht getäuscht. Die Antwort auf die Frage, die Savonarola schweigend hinnahm, ward ihr und ihrem Gatten einige Tage später aus dem Dominikanerkloster von Bologna in einem an die Eltern gerichteten Abschiedsbriefe, in welchen Savonarola ihnen die Gründe seines Entschlusses darlegt. „Was mich bewogen hat, in's Kloster zu gehen, ist das ungeheure Elend der Welt und die Schlechtigkeit der Menschen; die Unzucht, der Ehebruch, der Betrug, der Hochmuth, die Abgötterei, das Fluchen und die Gotteslästerungen aller Art, daher es so weit gekommen ist in der Welt, daß man keinen rechtschaffenen Menschen mehr findet. Wie oft habe ich darum weinend gesungen:

„Hen fuge crudeles terras fuge littus avarum."

Dann fährt er, sein heimliches Fortgehen rechtfertigend, mit Worten, die uns einen tiefen Einblick in sein Inneres gewähren, fort: „Da ich weiß, daß Ihr Euch über mich beklagt, daß ich so heimlich fortgegangen und gewissermaßen von Euch geflohen bin, so wisset, daß mein Schmerz und Kummer über meine Trennung von Euch so groß war, daß ich sicher glaube, hätte ich Euch mein Vorhaben mitgetheilt,

so wäre mir eher das Herz zersprungen, als daß ich Euch verlassen hätte, und meine Gedanken hätten die Ausführung meines Planes verhindert. Darum wundert Euch nicht, daß ich geschwiegen. Uebrigens habe ich hinter den Büchern am Fenster einige Blätter zurückgelassen, die Euch über mein Inneres Aufschluß geben sollten. — Ich bitte Euch also, lieber Vater, mit den Klagen aufzuhören und mich nicht noch trauriger und schwermüthiger zu machen, als ich bin; nicht aus Reue über meine That, denn wahrlich, ich möchte sie nicht ungeschehen machen, wenn ich auch glaubte, dadurch größer zu werden denn Cäsar, sondern weil auch ich Fleisch bin und Ihr und die Sinnlichkeit sich gegen die Vernunft auflehnt. Mit aller Macht muß ich dagegen ankämpfen, damit mir der Teufel nicht auf die Schulter springt, besonders aber, wenn ich Eure Klagen höre. Diese Tage, in denen das Leiden noch frisch ist, werden bald vorübergehen und nachher werden wir Beide getröstet werden in dieser Welt durch die Gnade, in jener durch den Ruhm.

Auch jene Blätter, die er „bei den Büchern auf dem Fenster" zurückgelassen, sind der Nachwelt erhalten geblieben. Sie spiegeln in beredten Worten die Stimmung wieder, in welcher Savonarola den für sein ganzes Leben so folgeschweren Schritt that.

„Am 24. April 1475, dem Tage des heiligen Georg," so liest man auf der ersten Seite dieses kürzlich erst aufgefundenen Schriftstückes, „verließ mein Sohn Hieronimus, der die Kunst (der Medicin) studirte, das väterliche Haus und ging nach Bologna, wo er bei den Dominikanern eintrat und Mönch ward. Dabei ließ er mir, Niccolò Savonarola, seinem Vater, die folgenden Worte zur Ermahnung und zum Trost zurück." Es würde uns zu weit führen, im Einzelnen all den Klagen und Vorwürfen nachzugehen, die Savonarola in diesem Schreiben gegen seine Mitwelt erhebt,

und dessen gewaltiger Ernst schon in dem angehenden Novizen den zukünftigen Propheten und Märtyrer kennzeichnet, der gegen die Verderbtheit des Papstthums unter einem Papst wie Alexander IV., gegen die Vergewaltigung der öffentlichen Ordnung durch Tyrannen, wie Cäsar Borgia und Ludovico Sforza, die Keule seines Wortes schwingen und endlich den Kampf für seine Ueberzeugung durch den Tod auf dem Scheiterhaufen beschließen wird. Nur auf einige der prägnantesten Stellen aus dem „Weltbilde", wie der zwanzigjährige Jüngling es hier an seinem inneren Auge vorüber ziehen läßt, können wir nicht umhin unsere Leser hinzuweisen: „Knaben und Jünglinge," so heißt es am Beginn desselben, „fliehen die Welt und ihre Begierden. Wir aber führen ein Leben, als wären wir lauter Epikuräer . . . . .

Das Laster wird gepriesen, die Tugend wird verspottet. Wenn Einer nach ernsten Dingen strebt, so ist er ein Phantast. Wenn Einer keusch und mäßig lebt, ist er ein Narr. Wenn er barmherzig und mildthätig ist, gilt er für weibisch. Wer aber die Armen, die Wittwen und Waisen plündert, heißt klug. Wer nur darnach trachtet mehr Geld aufzuhäufen, ist weise. Wer am erfinderischsten im Betrügen ist, den achtet man. Wer nicht mit verfluchtem Munde schmähliche, grausame, entsetzliche Lästerungen anszustoßen weiß, wer seinen Nächsten nicht ermorden mag, der ist kein Mann. Um Hülfe schreien die Armen, die Unterdrückten, die Seufzenden und Weinenden — und ach! sie werden nicht gehört! Die Tugend ist Laster — und das Laster ist Tugend. Da ist Keiner, der Gutes thue, auch nicht Einer. Es mahnen sie zur Buße verheerende Regengüsse, Erdbeben, Hagel, Stürme und sie hören nicht. Es mahnen sie die ausgetrockneten Ströme und sie hören nicht; es mahnt sie endlich Alle die Stimme der Natur und des Gewissens, und sie hören nicht." — — — — — — — —

„O Thoren, die Ihr blind seid, urtheilt selbst, ob es nicht eine neue Zeit ist, die jetzt anbricht!“

Schon sieht er im Geiste die Strafgerichte nahen, die er in der Folgezeit, bald bittend und flehend, bald mahnend und drohend von der Kanzel des Florentiner Domes so oft der angstvoll lauschenden Menge verkünden wird. „Der Feind sprach: Ich will sie verfolgen und ergreifen, ich will ihre Beute vertheilen, meine Wuth soll sich an ihnen sättigen.“ —

„Aber da erhob sich der Hauch deines Geistes, das Meer bedeckte sie und sie versanken wie Blei in den brausenden Fluthen. — Du recktest deine Hand aus und die Erde verschlang sie; du führtest dein Volk, welches du erlöst hattest, in dein Land. .... Die Völker haben sich aufgelehnt und sind voll Zorn, die Fürsten müssen leiden und darum sind sie ergrimmt. Furcht und Schrecken ergreife sie vor der Macht deines Armes; unbeweglich laß sie stehen wie Steine, bis dein auserwähltes Volk vorübergezogen ist. Du wirst es führen, ihm eine Stätte bereiten! 2c.“ — — —

Aus Dokumenten, die uns aus jener Zeit erhalten sind, wissen wir, daß Savonarola, als er bereits in Florenz als Prior von St. Marco auf der Höhe seines Rufes und seiner Popularität als Kanzelredner stand, sich mit dem Gedanken trug, wie einst der Heilige von Monte Avellana*) sich mit den Seinen in die Einsamkeit zurückzuziehen und hier ganz der Betrachtung der Offenbarungen zu leben, zu denen er, wie er in Wort und Schrift erklärte, von Gott berufen war; ja wie sein Zeitgenosse und Anhänger, der Chronist Burlamachi in seinen Schriften behauptet, hatte er schon ein Stück Wald auf dem Berge fällen lassen, wo er seine Klause errichten wollte. Aber das seiner harrende Geschick hatte anders über ihn beschlossen. Nicht als Grübler,

---

*) Franz von Assisi.

nicht als thatenlosen, in mittelalterliche Träumereien versunkenen Einsiedler sollte die Geschichte seinen Namen nennen, sondern als heldenmüthigen Streiter, als Führer seines Volkes, als Vertreter von dessen Rechten, im weitgehendst praktischen, d. h. politischen Sinne des Wortes.

Wer in Savonarola ausschließlich den Sittenprediger und Eiferer gegen die Verderbtheit der öffentlichen Zustände sieht, der täuscht sich in seiner Bedeutung und schmälert sie, indem er für ein Ganzes ausgiebt, was nur ein Bruchtheil seiner gewaltigen Persönlichkeit ist. Liegt doch die Bedeutung der Rolle, die der Zwang der Verhältnisse ihm auflud, nicht sowohl im Gebiet des religiösen, als in dem des politischen Lebens. Nicht eigentlich religiöse, sondern unter dem Deckmantel der religiösen Tendenz verborgene politische Gründe waren es denn auch, die den Haß seiner Gegner und zukünftigen Verfolger erregten. — Somit hat die Geschichte in ihm vor allen Dingen den Politiker und als solchen den Reformator der unter Mediceischer Einzelherrschaft zu einem leeren Scheinwesen herabgesunkenen Republik zu verzeichnen.

Es war um 1494, zwei Jahre nach der Vertreibung Pieros von Medici. Bekanntlich war Savonarola insofern ihr Urheber, als der Einmarsch der Franzosen in Florenz die Entfernung Pieros nach sich zog, der französische König aber, lediglich durch die unermüdlichen brieflichen und mündlichen Mahnungen Savonarolas zu seinem Zuge nach Italien bewogen ward. Da trat in Folge der sich täglich steigernden Nothlage der Republik der Moment ein, der den Mönch von St. Marco aus dem Rahmen seines bisherigen blos priesterlichen Wirkens hinaus, auf einen neuen Boden stellte und mit diesem Wendepunkt seines Schicksals ihm die Aufgabe anwies, die von nun an den Haupt-Inhalt seines Lebens bilden sollte.

Vergebens suchte man in Florenz nach Piero von Medici's Vertreibung, nach der glücklich vollzogenen Proklamation des Staates als Republik diese auch als solche von Neuem zu organisiren. Umsonst war das Bemühen der Signoria, mit dem äußeren Habitus auch das Leben wieder aufzurichten, das einst diese jetzt todten Formen durchdrang. „Alle kommen zu der Erkenntniß," so äußert sich bezüglich dieser Lage der Dinge ein moderner Historiker, „daß in die Hände der Behörden die Republik als ein todter Leichnam gelegt worden war, und vergebens wartete man darauf, daß sie ihm wieder Leben einhauchten!"*)

Nicht der rathlos unter den mannigfach sich häufenden Schwierigkeiten hin und her schwankenden Behörde war es vorbehalten, „den Leichnam der Republik" aus seiner Starrheit zu wecken, sein stockendes Leben wieder in Gang zu bringen. In diesem Falle, wie in so vielen andern Fällen, führten die Thatsachen den Beweis für die Richtigkeit des wenige Decennien später von Macchiavelli als staatswissenschaftlicher Lehrsatz hingestellten Prinzips: „Der Gründer oder Neubegründer eines Staates müsse nothwendig Einer sein, und nicht eine, mehrere Köpfe zählende Kommune oder Körperschaft."

Zur Zeit, wo der mit Piero's Vertreibung vollführte Wendepunkt im florentinischen Leben eintrat, stand Savonarola bereits auf der Höhe seines rednerischen und besonders auch seines prophetischen Rufes. Er hatte seinem Zeitgenossen und Gegner, Lorenzo von Medici, den Tod gekündet, und dieser Tod war eingetreten.

„Ich fürchte mich nicht," so hatte er einer von Lorenzo beorderten Gesandtschaft geantwortet, die ihn veranlassen sollte, sich in seinen Predigten einer maßvolleren Sprache

*) Pasquale Villari.

zu befleißigen, da er sonst ausgewiesen werden könnte, „ich fürchte mich nicht vor euch und euren Ausweisungen, denn eure Stadt ist nur ein Linsenkorn auf der Erde. Aber obwohl ich nur ein Fremder bin und Lorenzo ein florentinischer Bürger, und der Erste in dieser Stadt, so werde ich doch hier bleiben und er wird von hinnen gehen."

Mit unverhohlenem Hinweis auf Piero von Medici's unwürdige Tyrannenherrschaft entrollte er ein Jahr nach dem Tode Lorenzo's vor seinen Zuhörern eines jener allegorischen Bilder, mit denen er seine Grundgedanken zu umschreiben liebte. Nachdem er in der Gestalt des verwüsteten, vom göttlichen Zorn getroffenen Babylon die Stadt Florenz gekennzeichnet hat, fährt er fort: „Sie (die Einwohner der Stadt) sehen das Licht und ziehen die Finsterniß vor. Sie finden einen bequemen Weg und einen rauhen und gefährlichen, und wählen lieber den ersten, als den zweiten" u. s. w.

„Sie gehen auf das Meer und steigen auf einen Walfisch, den sie für einen Riff halten, und setzen sich darauf fest. Was für ein Geschlecht ist das? Was für eine Absicht mögen sie haben? Wahrhaftig, ich merke, sie wollen eine Stadt darauf bauen."

„Was macht Ihr," rufe ich, „Ihr belastet das Thier zu schwer. Ihr werdet ertrinken. Sie aber fahren gleichwohl in ihren Anstrengungen fort, berathschlagen und befestigen sich; darauf gerathen sie aneinander und Einer will den Andern unterdrücken, bis schließlich der Tyrann aufsteht, der sie Alle unterwirft. Er verfolgt seine Feinde bis in den Tod und hat seine Spione überall. Daher neue Kriege und neue Zwistigkeiten. Der Walfisch, des vielen Lärmens überdrüssig, macht endlich eine Bewegung; Alle ertrinken und die Stadt Babylon ist zerstört."

Auch in anderem Sinne, als durch jene furchtlos, gerade

den hervorragendsten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens entgegen gehaltenen Drohungen des ihrer harrenden Strafgerichtes, hatte Savonarolas rednerische Ueberzeugungskraft zur Zeit eine fast unumschränkte Beherrschung der Gemüther erlangt. Vor einem Muth der Ueberzeugung, der über jeder Menschenfurcht stand, vor dem Forscherblick, der mit der Raschheit des Blitzes die Geister unterschied, die Zustände prüfte, die Absichten rieth, beugte sich das geängstete, nach kaum erst bezwungener Tyrannei vor neuer Gefährdung seiner Freiheit zitternde Volk. Mit derselben Kühnheit, wie er in der oben erwähnten Predigt die Jämmerlichkeit Pieros und seine Tyrannenherrschaft geißelt, mit derselben Rücksichtslosigkeit bekämpft er die sittliche Verkommenheit des Klerus.

„Geh' hin," so donnert seine Stimme in der Predigt über den Psalm: „Quam bonus", „geh' hin nach Rom und durch die ganze Christenheit! Was treiben sie in den Häusern der Prälaten und großen Herren? Poesie und Rethorik! Geh' hin und sieh zu: Du wirst sie finden mit humanistischen Büchern in der Hand, wie sie sich den Anschein geben, als wüßten sie mit Virgil, Cicero und Horaz die Seelen zu leiten.

Willst Du Dich überzeugen, wie die Kirche durch die Hand der Astrologen regiert wird? Du findest keinen Prälaten oder hohen Würdenträger, der nicht im vertrauten Umgang mit einem Sterndeuter stände, um sich von ihm vorpredigen zu lassen, wann er auszureiten oder andere Dinge zu thun hat. Und von dem, was ein Astrolog ihm sagt, getraut sich keiner dieser großen Herren auch nur ein Fingerbreit abzuweichen.

Aber — Eines ist doch in diesem Tempel, woran wir unsere Freude haben, daß er nämlich so ganz bemalt und beputzt ist. So hat unsere Kirche bei den festlichen Funktionen äußerlich eine Menge schöner Ceremonien mit herrlichen Gewändern, vielen Bannern, Kandelabern von Gold

und Silber, und einer Menge von Kelchen, daß es eine Pracht ist. Da siehst Du jene großen Prälaten mit ihren Mitren von Gold und kostbaren Steinen auf dem Kopfe und mit silbernen Krummstäben. Du siehst sie in ihrem schönen, goldgestickten Ornat am Altar, wie sie ihre Vespern und schönen Messen singen, langsam mit so vielen Ceremonien, daß Du staunen wirst. Du hältst sie natürlich für Männer von großer Würde und glaubst nicht, daß sie irren könnten, sondern was sie sagen und thun, das, meinst Du, müsse man beobachten wie ein Evangelium. Die Menschen weiden sich an diesen Nichtigkeiten und erfreuen sich an diesen Ceremonien und sagen: Die Kirche Christi habe sich niemals in einem blühenderen Zustand befunden, der göttliche Kultus sei nie so schön ausgeübt worden wie jetzt und die ersten Prälaten seien nur armselige Prälätchen gewesen gegen unsere heutigen.

Sie hatten freilich nicht so viele goldene Mitren und so viele Kelche; im Gegentheil; die wenigen, welche sie hatten, veräußerten sie zur Unterstützung der Armen. Unsere Prälaten dagegen nehmen den Armen ihre Habe, ohne die sie doch nicht leben können, um Kelche daraus zu machen.

Aber weißt Du, was ich dir sagen will? In den ersten Kirchen waren die Kelche von Holz und die Prälaten von Gold; heute hat die Kirche Kelche von Gold und Prälaten von Holz."

Einen Mann von so unbedingter Unabhängigkeit des Denkens und Handelns, eine Persönlichkeit, die zugleich über das Volk in dem Moment, den wir hier im Auge haben, eine fast unbegrenzte Herrschaft ausübte — einen solchen Mann hatte Florenz, dessen war es sich wohl bewußt, unter seinen Bürgern nicht wieder aufzuweisen.

Hülfesuchend wandten sich daher die Blicke in der allgemeinen Noth auf den, dessen Winke und Warnungen sich

in so vielen hochbedeutenden Angelegenheiten gleich einem Orakelspruch erfüllt hatten, der in seinen Predigten schon so manches tief einschneidende Wort über die politische Lage der Stadt Florenz gesprochen und die Maßregeln bezeichnet hatte, deren sie bedurfte, wenn sie sich aus ihrer gegenwärtigen Nothlage wieder zu ihrem einstigen Wohlstande emporarbeiten sollte.

Mit jedem Tage höher steigende Geldnoth, rings drohende Kriegsgefahr, die klägliche, all' diese Uebelstände vollends bis zum Unerträglichen steigernde Rathlosigkeit der Behörden lenkte in diesem Augenblick die Blicke nicht nur des Volkes, sondern auch der Signoria auf Savonarola. Zwangen doch die hier erwähnten Umstände den letzteren seit langem schon, in seinen Kanzelreden je mehr und mehr den auf Besserung der allgemeinen Nothlage sinnenden Politiker herauszukehren.

Fast jede seiner Predigten zieht denn auch von nun ab eine entsprechende Aenderung der bestehenden Gesetze und Verordnungen nach sich.

„O Florenz," so ruft er in der ersten seiner lediglich auf die politischen Verhältnisse gerichteten Predigt „ich kann Dir nicht Alles sagen, was mich bewegt . . . . . . O! wenn ich Dir Alles sagen könnte, so würdest Du wie in ein verschlossenes Gefäß schauen mit frischem Most, der nach allen Richtungen gährt und nicht hinaus kann!"

In seinem leidenschaftlichen Haß gegen das Prinzip der Einzelherrschaft, das er, wie wir sahen, mit Bezugnahme auf Pieros Mißregierung in einer seiner früheren Predigten mit so derbem Sarkasmus geißelt, fährt er, die Hauptfrage des Tages: „Welches die beste Regierungsform eines Staates sei?" näher in's Auge fassend fort: „Die Grundsätze einer Regierung soll man der Natur des Volkes anpassen, bei welchem man sie in Anwendung bringen will. Bei den

nordischen Völkern, die viel Kraft und wenig Geist besitzen, kann die Regierung eines Einzelherrschers bisweilen vortrefflich sein. Aber in Italien, und besonders in Florenz, wo Beides, Kraft und Verstand, in Fülle vorhanden, wo die Köpfe verschlagen und die Gemüther beweglich sind, kann die Regierung eines Einzelnen zu nichts Anderem führen, als zur Tyrannei . . . ."

„Die einzige Staatsform, welche für uns paßt, ist die republikanische, auf einer breiten, gesetzlichen Grundlage . . . Darum ist das erste Gesetz, welches Du geben mußt, daß sich in Zukunft Niemand jemals zum Oberhaupt der Stadt aufwerfen dürfte, sonst wirst Du auf den Sand gegründet sein!"

— — — — „Oh mein Volk!" so ruft er, fortgerissen von dem inbrünstigen Verlangen, in seinen Absichten nicht mißdeutet zu werden, „o mein Volk! Du weißt, daß ich mich nie in Staatsangelegenheiten hab' mischen wollen. Glaubst Du also, daß ich mich jetzt damit befassen würde, wenn ich nicht sähe, daß es für das Heil der Seelen nothwendig ist."

„So legt denn Hand an die neue Verfassung!" dringt er des Weiteren in seine Zuhörer, indem er ihnen gleichsam den Plan vorhält, den sie zu verfolgen haben, „macht Euch zunächst einen neuen Entwurf. Dieser neue Entwurf muß folgender sein: „Die Form, welche sich am besten für diese Stadt eignen würde, ist ein Großer Rath, nach Art der Venezianischen." Ihr seht, daß in Venedig, seitdem eine solche Verfassung besteht, keine Verschwörungen oder Unruhen irgendwelcher Art vorgefallen sind. Daher ist es ersichtlich, daß Gott sie gewollt hat."

Unabläßig kommt er von nun an auf diese von ihm vorgeschlagene Regierungsform, auf Konstituirung des großen Rathes nach der Norm des Venezianischen zurück.

Das Bestehen auf diesem Punkte bildet den Kernpunkt aller folgenden Predigten Savonarolas. So in einer

der bedeutsamsten Reden jener Epochen, die seine Popularität rasch ihrem Höhepunkt zuführte. Vor den auf seine Aufforderung mit Ausschluß der Frauen erschienenen Bürgern der Stadt und den gleichsam vorgeladenen Behörden hielt er eine Ansprache an das Volk, die lediglich die Regierung durch den großen Rath (del consiglio grande al modo veneziano) zum Gegenstand hatte. Ueber den Eindruck, den diese Rede auf die Zuhörer machte, ist uns ein Ausspruch erhalten, der durch die Persönlichkeit, die ihn verbürgt, an und für sich ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Es ist der Geschichtsschreiber Nardi, der berühmte Zeitgenosse Savonarolas, der sich in seinen Schriften eingehend mit dieser Predigt beschäftigt.

„Man hatte bis dahin geglaubt," so äußert er sich unter Anderem, „daß dieser Mann nicht viel vom praktischen Leben verstünde, sondern nur so im Allgemeinen nach den Lehren der Moral und mehr nach denjenigen der wahren christlichen Philosophie spräche. Wäre man seiner Lehre wirklich gefolgt, so hätte er ohne Zweifel in unsere Bürger eine Gesinnung gepflanzt, die sie für die beste und gerechteste Verfassung geschickt gemacht haben würde.

Uebrigens wurden alle seine Vorschläge, nachdem er sie nochmals in seinen Predigten empfohlen hatte, schließlich angenommen, trotz vieler Schwierigkeiten und Widersprüche."

Ein nicht minder glänzendes Zeugniß für die politische Bedeutung, die Savonarola mit diesem Moment gewinnt, ist uns in den Werken dessen erhalten, den die Literatur neben Macchiavelli als größesten politischen Geschichtsschreiber der Renaissance-Kultur nennt.

„In den Rathsversammlungen," so lesen wir in Francesco Guicciardinis Geschichte Italiens: „an denen nur eine beschränkte Zahl von Bürgern theilnahm, würde

diejenige Ansicht, welche eine weniger demokratische Verfassung wollte, das Uebergewicht gewonnen haben, wenn sich nicht in die Berathungen der Menschen die Autorität Gottes eingemischt hätte, durch den Mund Girolamo Savonarolas von Ferrara, eines Mönches aus dem Predigerorden. Derselbe sprach nämlich öffentlich sein Verdammungsurtheil über die vom Parlament beschlossene Verfassung aus und behauptete: „Der Wille Gottes sei, daß man eine durchaus demokratische Verfassung einführte, durch welche die Möglichkeit ausgeschlossen würde, daß einzelne Personen die Freiheit und Sicherheit der übrigen bedrohten.

Da die Verehrung für diesen Mann mit dem Wunsche Vieler zusammentraf, so war die Folge, daß diejenigen, welche anderer Meinung waren, diesem starken Verlangen nicht zu widerstehen vermochten."

So vollzieht sich unter dem Zwang der Verhältnisse, ohne daß Savonarola dabei eine andere Absicht verfolgt hätte, als Hülfe zu schaffen, den Fortgang des allgemeinen Verderbens abzuwehren, die unausbleibliche Wandlung: Aus dem Klosterbruder und Grübler entpuppt sich der Befehlshaber, der Lenker des Staates.

Schlag auf Schlag wirft er von nun an, durch die bloße Kraft seines Wortes, die bestehenden Gesetze über den Haufen. Auf seinen Vorschlag werden die bis dahin höchst unklaren Funktionen der Beamten durch eine Kommission geordnet und in einen neuen Kodex zusammengefaßt. Auf seine Veranlassung wird, wie wir sehen werden, das Parlament abgeschafft. In Folge einer Rathsversammlung, die den zweifellosen Beweis bot: daß es der neuen Verfassung nicht an Feinden fehlte, die nur auf die Gelegenheit warteten, ihr das Garaus zu machen, hielt er eine Ansprache an das Volk, von der es hieß: es hätte vielleicht keine andere bei Freund und Feind so viel von sich reden gemacht.

„Ich habe über Dein Parlament nachgedacht," so beginnt er, es war am 28. Juli d. Jahres 1495 dieselbe, „und kann darin nur eine zerstörende Macht erblicken. Darum muß es aus dem Wege geräumt werden.

„Komm hierher, mein Volk, bist Du nicht Herr?"

„Ja," lautet die Antwort.*)

„Nun, so siehe zu, daß man kein Parlament mehr beruft, wenn Du Deine Macht nicht verlieren willst. Wisse, daß Parlament nicht anderes heißt, als dem Volk das Regiment entreißen.

Behalte dies wohl und lehre es Deinen Kindern. — Mein Volk, wenn Du die Glocke hörst, welche das Parlament berufen soll, so stehe auf, ziehe das Schwert und rufe: „Was willst Du? Vermag nicht der Rath Alles zu thun? Was für ein Gesetz willst Du geben? Kann es nicht der Rath geben?" — Ich wünschte also, ihr machtet ein Gesetz, daß die Signoria bei ihrem Amtsantritt schwöre, kein Parlament zu berufen, und daß, wenn Einer auch nur den Versuch dazu machen wollte, demjenigen, der ihn anzeigt, 30 000 Dukaten ausgezahlt werden sollten, wenn der Verschwörer ein Mitglied der Signoria — 1000, wenn es ein Anderer ist.

Und wenn derjenige, welcher das Parlament berufen wollte, ein Mitglied der Signoria ist, so soll ihm das Haupt abgeschlagen werden, und wenn es ein anderer ist, so soll er zum Rebellen erklärt und all' seiner Güter beraubt werden. Und alle Gonfalonieren sollen bei ihrem Amtsantritt schwören, daß, wenn sie zum Parlament läuten hören, ihre erste Sorge sein soll, hinzulaufen und die Häuser der Signoria der Plünderung preiszugeben.

---

*) Wie hier, so pflegte Savonarola meist seine Predigten in Dialogform zu halten.

Jeder Gonfaloniere, welcher eines von den Häusern der Signoria plündert, soll ein Viertel von dem Eigenthum erhalten und seine Begleiter das Uebrige. Ebenso wenn die Signori ein Parlament halten wollen, so sollen sie in demselben Moment, in welchem sie den Fuß auf die Plattform setzen, aufhören Signori zu sein, und jeder sie ohne Sünde in Stücke hauen dürfen."

Da es unsere Absicht nicht ist, hier eine Apologie des Mönches von St. Marco zu schreiben, sondern wir nur sein lebenswahres Bild unseren Lesern vorführen wollten, so ließen wir diese furchtbare Predigt hier ihrem Wortlaut nach folgen.

Sie zeigt uns einerseits, zu welchen Exzessen von Leidenschaftlichkeit Savonarola sich wohl konnte hinreißen lassen, wenn es sich um die Verfassung und ihre etwaige Gefährdung handelt. Sie legt andererseits durch Alles, was sie nach sich zog, ein neues, beredtes Zeugniß ab für die unumschränkte Herrschaft, die Savonarola in diesem Moment über den Gang der Dinge ausübte.

Kaum waren eine oder zwei Wochen seit der eben angeführten Rede verstrichen, als die Signoria folgende Kundgebung erließ: „Da die gegenwärtige Verfassung die Freiheit dieses blühenden Volkes zum Zweck hat, da es der Wunsch ist, die jetzige Staatsform für immer zu bewahren, auf daß nicht nur wir, sondern auch unsere Kinder diese heilige Freiheit genießen mögen, und Niemand wage, sich, vom Ehrgeiz getrieben, zum Alleinherrscher aufzuwerfen und die freien Bürger zu unterjochen; da man ferner weiß, daß kein anderer Weg so leicht zur Unterdrückung der Freiheit und zur Vernichtung dieser neuen und guten Verfassung und Regierung führt, als der Weg des Parlamentes — da endlich gar kein Fall eintreten kann, in welchem es nöthig wäre, ein Parlament abzuhalten, indem ja die Regierung

jetzt in der Hand des Volkes liegt, welches der wahre und legitime Herr unserer Stadt ist und jedes neue Gesetz erlassen kann, ohne ein Parlament zu berufen u. s. w. — so bestimmen die Erlauchten Signori und Gonfalonieri: daß in Zukunft kein Parlament mehr abgehalten werden darf; daß die Signoria von jetzt an schwören soll, nie mehr Eins zu berufen, und daß, wer dergleichen betreibt, die Todesstrafe erleiden solle."

Eine der bekanntesten künstlerischen Zierden der Stadt Florenz, die in Erz gegossene Gruppe: Judit, die das Haupt des Holofernes triumphirend emporhebt, nimmt heute noch eine hervorragende Stelle unter den Monumenten der Loggia dei Lanzi auf der Piazza Signoria ein. Weniger bekannt als das ohne Zweifel jedem Besucher der Stadt Florenz und ihrer Kunstschätze vertraute Meisterwerk Donatellos dürften die Umstände sein, welche die Aufstellung dieser Gruppe auf der Piazza Signoria begleiteten.

Nicht nur ein künstlerisches Denkmal der Zeit ist die Judit Donatellos. Sie wurde im Jahre 1496 auf der Piazza Signoria als Symbol der Vaterlandsbefreiung und zum ewigen Andenken an die höchsten Ehrentage Savonarolas aufgerichtet. An's Wunderbare, in der That, grenzen die binnen weniger Jahre durch die bloße geistige Macht seiner Persönlichkeit erzielten Resultate.

Im Verlauf von nur zwei Jahren ist auf seine Initiative die Reform des zu völliger Anarchie ausgearteten Steuerwesens in's Leben getreten; zur Beilegung des bis zur Ungeheuerlichkeit in den Händen jüdischer Händler ausgearteten Wucherwesens der erste „Monte di pietà" (öffentliche Leihhaus) errichtet; endlich ist durch seine Harangue der große Rath als solcher konstituirt, „an welchem die Florentiner", wie ein moderner italienischer Patriot*) sich

*) Pasquale Villari.

über diese Zustände äußert, „fortan mit einer Liebe und Hartnäckigkeit festhielten, wie sie sie niemals für irgend eine andere ihrer politischen Konstitutionen gezeigt hatten. Damals war es, als man die Statue der Judit, die den Holofernes erschlägt, das Werk des unsterblichen Donatello, auf der Plattform vor dem Palazzo publico aufstellte. Sie sollte von dieser hervorragenden Stelle aus dem ganzen Volk ein Symbol des Triumphes der Freiheit über die Tyrannei erscheinen, weshalb man die Inschrift darauf setzte: Exemplum sal. pub. civis posuere. MCCCCXCV."

Dies war der Weg, auf dem die Verfassung sich konstituirte, die von den maßgebendsten Politikern „für die beste" erklärt wird, „die Florenz in der langen Dauer seiner Geschichte überhaupt besessen."

Mit diesem Moment hat der Triumph der Sache Savonarolas, aber auch die Gefahr, die er durch denselben nothwendig auf sich heraufbeschwor, ihren Höhepunkt erreicht.

Längst schon sind seine unversöhnlichsten Feinde mit sich darüber einig, daß er, es koste, was es wolle, untergehen soll. Ludovica Sforza (il Moro) von Mailand, dessen heimlichen Eroberungsplänen die Kräftigung der Republik ebenso im Wege stand, als auch der Papst sie ungern sah, der in dem Wunsche, seinem Sohn Cäsar ein selbstständiges Fürstenthum in Italien zu gründen, unablässig seine Blicke auf Florenz gerichtet hielt, endlich sein, nicht aus politischen Gründen, wie die beiden anderen, sondern aus persönlichen Ursachen erbitterter Feind, der Franziskanermönch Mariano da Gennazano, jeder von ihnen hat ihm den Untergang geschworen. Unter ihnen hatte, wie die Folgezeit es lehrte, besonders auch der Franziskaner, den Savonarola einmal um's andere als Kanzelredner aus dem Sattel geworfen hatte, ihm nicht umsonst seine Rache geschworen. War

er es doch, der in Rom unermüdlich das Feuer schürte und dem Papst als williges Werkzeug diente, bis zu dem Tage, wo der Holzstoß auf der Piazza Signoria sich triumphirend erhob und den endlich schadlos gemachten Gegner in seiner Asche begrub.

Was die Umtriebe des Papstes betrifft, so war Savonarola weit entfernt, sich über die wahre Ursache derselben zu täuschen. „Ich kenne den wahren Ursprung all' dieser Anfeindungen," so schreibt er am 15. September d. J. 1496 an einen Freund: „alle Welt weiß, daß die Dinge, um derentwillen man mich anklagt, falsch sind. Die Sache wird diesen Prälaten und ganz Rom zur größten Schande gereichen. Ich weiß gewiß, daß sie keinen Grund haben, mich zu verfolgen, sondern daß sie mich im Gegentheil um einer guten Sache willen steinigen ꝛc." Oft schon hatte Savonarola von der Kanzel des Domes herab seinen Zuhörern sein Ende, auf das er seit langem gefaßt zu sein schien, verkündet.

„Ein Jüngling," so spricht er sich zum ersten Mal mit voller Deutlichkeit über diese Ahnung seines gewaltsamen Todes aus — und zwar fiel diese Predigt in den Moment seiner höchsten Triumphe, nach Einführung der republikanischen Verfassung und Konstituirung des großen Rathes und war eine der ergreifendsten, die er je gehalten hat — „ein Jüngling verließ sein Haus und fuhr auf das Meer, um zu fischen. Und der Herr des Schiffes führte ihn während des Fischens auf die hohe See, von wo er den Hafen nicht mehr sehen konnte. Darüber fing der Jüngling an zu wehklagen. O Florenz! Der Jüngling, der klagt, steht auf dieser Kanzel. Ich wurde aus meinem Hause in den Hafen der Religion geführt. Ich suchte ihn auf, um die Ruhe zu finden, die ich über Alles liebte. — Aber da sah ich auf die Wasser dieser Welt und fing an durch meine Predigten einige Seelen zu gewinnen. Und da ich daran

Freude fand, so schickte mich der Herr auf das Meer und trug mich auf die hohe See hinaus, von wo ich den Hafen nicht mehr sehe.

Vor meinen Augen sehe ich Trübsal und Sturm heraufziehen. Hinter mir habe ich den Hafen verloren und der Wind treibt mich auf die hohe See hinaus. Zu meiner Rechten sehe ich die Auserwählten, welche um Hülfe schreien, zur Linken die Dämonen und die Bösen, welche uns bedrohen und ergreifen. Ueber mir erblicke ich die ewige Tugend und Hoffnung zieht mich empor!"

„Ich war frei," heißt es weiter in dieser rührenden Klage des, wie wir sehen, hier schon völlig auf sein Geschick Gefaßten, „nun bin ich Jedermanns Sklave. Ich sehe Krieg und Zwietracht von allen Seiten über mich hereinbrechen. So habt Ihr wenigstens, meine Geliebten und Auserwählten des HErrn, nun ich Tag und Nacht traure, so habt Ihr wenigstens Barmherzigkeit mit mir! Gebt mir Blumen! wie das Hohelied sagt: quia amore langueo!

Die Blumen aber, das sind die guten Werke; denn ich habe nur den einen Wunsch, daß Ihr Gott gefallen und Eure Seelen retten möget."

„Savonarola" so äußert sich einer seiner Zuhörer, der diese Predigt während des Gottesdienstes nachschrieb „war so ergriffen, daß er eine Pause machen mußte."

„Jetzt laßt mich ein wenig ruhen in dem Sturm!"

Dann nachdem er sich ausgeruht: — — — — —

„Du weißt, so spricht der HErr, daß ich, nachdem ich der Welt das Heil gepredigt hatte, gekreuzigt ward, so wirst auch Du den Märtyrertod erleiden!"

Seit dem Tage, an dem Savonarola jene Predigt hielt, wo er seine Anhänger zum ersten Male auf seinen Märtyrertod vorbereitete, hatte sich binnen kurzem in der

politischen Lage Italiens ein tiefergreifender Umschwung vollzogen.

Angeblich unter dem Vorwande „die Barbaren aus Italien zu vertreiben" (dieser Ausdruck gilt den zuvor auf Moros eigenes Anstiften herbeigerufenen Franzosen) hat Moro sich mit dem Papst, Venedig, Spanien und Kaiser Maximilian im Frühling d. Jahres 1495 zu einer Liga verbunden.

In Folge dessen sieht Carl VIII. sich in Neapel, wo er eben erst den Aragonesen vertrieben, so bedrängt, daß er auf den Rath Philipps de Comines schleunig den Rückzug nach Frankreich antrat. Es liegt außer dem Rahmen der hier angestrebten Skizze, näher auf die zahllosen, von dem französischen König an den Florentinern geübten Verräthereien einzugehen.

Eine der drastischesten unter ihnen war jetzt sein Anrücken gegen Florenz in Begleitung des durch seinen ersten Einmarsch vertriebenen, trotzdem zu Carl nach Neapel gegangenen Piero von Medici. Der Bescheid, der den nach Siena dem König entgegengeschickten Florentinischen Gesandten zu Theil ward, lautete der ganzen Zweideutigkeit seines Verfahrens entsprechend: „Sie mögen nur das ganze Land verproviantiren."

In diesem Moment gewitterschwüler Angst, während die Stadt sich gegen den König zur Wehr setzte, der dem Titel eines „Protektors des Freistaates" so wenig Ehre gemacht hatte, war es wieder die Stimme des Priesters und Volksredners, die den aufziehenden Sturm beherrscht und ihm gebietet.

Nie hatte Savonarola gewaltiger gesprochen; nie hatte er seine Mitbürger in inbrünstigeren Worten auf die ihrer harrenden Gefahren vorbereitet.

„Lasset Euch durch diese Dinge nicht erschrecken," so

ruft er ihnen unter Anderem zu, „denn wir stehen kaum am Anfang des Spiels. Furchtbare Zeiten werden über Euch kommen; allenthalben werden Euch Feinde erstehen: Ihr werdet rufen hören: „Sie kommen von Rom, sie kommen von Osten, sie kommen von Westen, sie sind mitten unter uns! — Und dann — o armes Florenz! armes Italien! Seid also einig unter einander! denn der Sieg muß am Ende doch dem Gerechten bleiben."

Wie bei seinem ersten Aufenthalt — bekanntlich war es damals erst Savonarolas persönlicher Vermittelung gelungen, den König zu einem friedlichen Abzug zu bewegen — so beugte Carl sich auch diesmal der Autorität Savonarolas. Das Erscheinen des Propheten von St. Marco vor dem König und seine eindringliche Mahnung, „durch neuen Treubruch nicht vollends den Zorn Gottes auf sich zu laden," veranlaßte jenen, seine, den Absichten Pieros günstige Politik zu ändern und weiter zu gehen, ohne das Stadtgebiet von Florenz zu berühren.

Als diesen fehlgeschlagenen Aussichten Pieros binnen kurzem ein neuer Anschlag folgte, als Piero diesmal im Bunde mit den Orsini sich zur Wiedereinnahme von Florenz anschickte — donnert abermals dieselbe Sturm und Wetter übertönende Stimme ihm ihr „Halt!" entgegen.

„Du sollst," so lauteten an diesem Tage die Worte Savonarolas, als er, das Cruzifix, wie zum Zeugen seines Befehls mit der Rechten emporhebend, die Kanzel betrat: „Du sollst es mit den Verräthern machen, wie die Römer mit denen, die den Tarquinius wieder einsetzen wollten. — Gegen Christus, Deinen rechtmäßigen Herrn, nimmst Du keine Rücksicht und willst sie gegen einen verrätherischen Bürger nehmen? Laß der Gerechtigkeit ihren Lauf! Schlag ihm den Kopf ab! und wäre es auch das Haupt der vornehmsten Familie. Schlag ihm den Kopf ab!"

„Denk' an das Gesetz gegen das Parlament!" fährt er fort, wie von der Ahnung des Verderbens erfüllt, das einst, wenn er seine schirmende Hand nicht mehr dagegen ausstrecken konnte, das Geschlecht dieses Usurpators über die Verfassung bringen würde, für die er bereit war sein Blut und sein Leben zu lassen „lehre es Deinen Söhnen! schreibe es an allen Orten. Auf nichts darfst Du vertrauen, als auf den großen Rath, der Gottes Werk ist und nicht der Menschen. Wer ihn abschaffen und einen Tyrannen einsetzen will, den wird der Herr verfluchen in alle Ewigkeit!"

Wiederum erläßt die Signoria unmittelbar nach dieser Predigt Savonarolas ein öffentliches Schreiben. Es lautet: „Da Piero von Medici in seinem tyrannischen Gelüste mehrere Attentate gegen die Freiheit von Florenz versucht hat, so wird er zum Rebellen erklärt und darf daher nach den Gesetzen ungestraft getödtet werden. Und da er in seiner bösen Gesinnung verharrt und nicht nur viele römische Barone, sondern auch den Papst und fast alle Fürsten Italiens zum Schaden der Republik aufreizt, indem er hofft, mit ihrer Hülfe Eure Freiheit zu vernichten, Eure Einkünfte an sich zu reißen, Eure Frauen und Töchter entehren und das tyrannische Treiben wieder anfangen zu können, durch welches er und seine Vorfahren Eure Stadt so lange unglücklich gemacht haben, so hat die Regierung von Florenz beschlossen, daß derjenige, welcher genannten Piero von Medici tödtet, 4000 große Goldgulden erhalten soll."

Dies war der Zeitpunkt, in welchem Alexander Borgia es für angemessen hielt, dem unbequemen Lärmschläger in Florenz, da es für jetzt auf anderem Wege nicht rathsam war, durch Schmeicheleien beizukommen.

„Savonarola sollte sich nach Rom verfügen," lautete der durch einen Dominikanermönch überbrachte päpstliche Befehl, „um aus der Hand seines gütigen Oberhauptes den

Kardinalshut zu empfangen, unter der einzigen Bedingung: daß er den Ton seiner Predigten ändere!"

Statt des von Borgia gehofften Kompromisses zog dieses Anerbieten von Seiten Savonarolas die erste unverhohlene Herausforderung zum Kampfe nach sich.

„Ich will keine Hüte und kein Mitren" lautet die Antwort, die Savonarola, nicht in der heimlichen Stille seiner Klause, sondern im Beisein des ganzen Volkes, von der Kanzel des Domes herab, dem römischen Abgesandten ertheilte: „Ich will nur, was Du Deinen Heiligen gegeben hast; den Tod! Einen rothen Hut; einen Hut von Blut, den wünsche ich mir."

Der Dom, dessen Räume den Andrang des Volkes längst nicht mehr fassen, in ein Amphitheater verwandelt, mit so vielen Sitzreihen als nur die Wände sie fassen; Savonarola, der nicht mehr anders als von einer bis an die Zähne bewaffneten Leibwache umgeben den Weg vom Kloster bis zum Dom zurücklegt, drinnen die Menge dicht gedrängt — dies die Scene, welche uns die Fastenzeit des Jahres 1496 darbietet. Ein farbendüsteres Vorspiel des Drama, dessen längst geschürzter Knoten der Lösung harrt. Der Kampf mit Rom hat nunmehr seinen Anfang genommen.

Es würde uns zu weit führen, allen Einzelheiten dieses Kampfes nachzugehen, der seinen Helden fortab in raschem Fortgang der seiner harrenden Katastrophe entgegenführt.

Das Zusammentreffen von drei Ereignissen beschleunigte den Ausgang dieser Katastrophe: Das verhängnißvolle Schicksal des Briefes, der die Einberufung eines Concils veranlassen und durch dasselbe das Schicksal der Christenheit wenden sollte; der Streit seines Ordensbruders und späteren Leidensgenossen Fra Domenico da Pescia mit dem Franziskanermönch Francesco von Apulien, der die für Savona-

rola in ihren Folgen so unglückliche „Feuerprobe“ nach sich zog, endlich der Tod Carls VIII. in dem Moment, wo nur die Intervention des französischen Königs noch ihn und seine Sache retten konnte.

„Die Stunde der Rache ist gekommen,“ heißt es in jenem Schreiben, das statt der Verurtheilung des Papstes seine eigene Verurtheilung nach sich ziehen sollte.

Seine letzte Hoffnung auf das Concil und die Absetzung Borgias durch dasselbe richtend, fordert er mit der ihm eigenen, jeden Compromiß ausschließenden Wucht seiner Sprache „den Heiden und Gottesleugner auf dem verrotteten Papstthron vor den Richterstuhl der sämmtlichen Fürstenhöfe Europa's.“

„Es ist der Wille des HErrn, daß ich neue Geheimnisse enthülle und der Welt die Gefahr offenbare, in welcher das Schifflein Petri durch Euer Versäumniß gerathen ist;“ mit diesen Worten wendet Savonarola sich an die von ihm erkorenen Richter. „Die Kirche ist voller Schmach und Frevel, vom Scheitel bis zur Sohle. Ihr aber legt nicht nur nicht Hand an, um ihr zu helfen, sondern ihr neigt euch sogar vor der Quelle aller dieser Uebel. Deßhalb ist der HErr erzürnt und hat die Kirche so lange Zeit ohne Hirten gelassen. Ich versichere Euch, in Verbo Domini, daß dieser Alexander kein Papst ist, noch dafür gelten darf. Denn abgesehen davon, daß er durch die schändliche Sünde der Simonie den päpstlichen Stuhl verkauft hat, abgesehen von seinen andern Lastern, die die ganze Welt kennt, behaupte ich auch, daß er kein Christ ist und an keinen Gott glaubt, was das Maaß alles Unglaubens überschreitet.“

In Frankreich, das wußte Savonarola, war die Stimmung ihm günstig. Hatte doch der König erst kürzlich sich von der Sorbonne ein Gutachten darüber geben lassen:

„Ob er das gesetzliche Recht zu einer solchen Initiative habe?“ Das Gutachten war bejahend ausgefallen. Auch in Rom, das wußte Savonarola ebenso gewiß, konnte er auf die mächtige Partei des Cardinals von St. Pietro in Vincoli (der spätere Papst Julius II.) zählen.

Das Schicksal dieses Briefes ist bekannt.

Während das Cirkular an die übrigen Fürsten: an Ferdinand und Isabella von Spanien, an die Könige von England und von Ungarn und an Kaiser Maximilian erst formulirt wurden, war der Brief an Karl VIII. von dem Savonarola sich die sicherste Wirkung versprach, bereits abgegangen. Statt an seine Bestimmung zu gelangen, fiel der Brief in die Hände der Spione Moros, der sich beeilte ihn dem Papst zu senden.

In demselben, ohnehin schon so gewitterschwülen Moment war, ehe Savonarola überhaupt Etwas von der ganzen Angelegenheit wußte, der Streit zwischen seinem Ordensbruder Fra Domenico und dem Franziskaner zum Ausbruch gekommen, ein Streit, der endlich nach wiederholten gegenseitigen Herausforderungen in der von beiden Seiten beschlossenen und im entscheidenden Moment von der Signoria hintertriebenen „Feuerprobe“ endete.

Auch dieser Zwischenfall, an dem Savonarola persönlich ganz unbetheiligt war, sollte ihm zum Unheil werden und sich in den Händen seiner Feinde als eine furchtbare Waffe gegen ihn kehren.

Das Volk, das stundenlang vergeblich des ihm in Aussicht gestellten Schauspiels geharrt, verargte es ihm, daß Savonarola nicht die Gelegenheit ergriff, ein für allemal eine Probe der übernatürlichen Gaben ablegte, die ihn als „Prophet und als Auerwählten Gottes“ gekennzeichnet hätte, indem er selbst in's Feuer ging und so dem Streite

„ob er wirklich dieser Prophet und Auserwählte Gottes sei oder nicht“ ein Ende machte.

Mit seinem Ansehen war's jetzt vorbei; mißtrauisch wandten die meisten seiner Anhänger sich von ihm ab. Kaum daß die wenigen ihm treu gebliebenen „Piagnoni“ (die „Greiner“), wie man die Anhänger des Frate im Gegensatz zu den „Arrabiati“ (der Adelspartei) nannte, es wagen durften, sich noch in den Straßen sehen zu lassen. Endlich brachte die Ermordung zweier Piagnoni durch einen Haufen tobend einherziehender Arrabiati die hochgehenden Wogen der allgemeinen Aufregung vollends zum Ausbruch. Während die sonst so stillen, bis dahin bei Freund und Feind gleich heilig gehaltenen Räume des Klosters von St. Marco wiederhallen vom Angriff der anstürmenden Feinde, erscheint der Herold der Signoria, die Auslieferung Savonarolas fordernd.

Einst, zur Zeit des heiligen Franz von Assisi, bildete die Parallele, die zwischen ihm und dem Leidensgange Christi gezogen wurde, eine besondere Phase, nicht nur in der religiösen, sondern auch in der Kunst- und Literaturgeschichte Italiens. Unter allen Propheten und Märtyrern, sei's einer religiösen, sei's einer politischen Reform-Idee, hat es, unseres Erachtens, kaum Einen gegeben, dessen Leidensstunden der Anhaltspunkte so viele zu einer gleichen Parallele böten.

Von dem durch Judas Ischariot an seinen HErrn geübten Verrath, bis auf die Spötter, die den „Judenkönig“ verhöhnen und dem Richter, der sich die Hände wäscht, „weil er nichts zu thun haben will mit der Verurtheilung dieses Menschen“ sehen wir während der letzten Leidenstage Savonarolas Gestalten an uns vorüberziehen, die zu einer solchen Parallele wohl berechtigen.

Während die Seinen ihn umringen, ihn vor dem ein-

dringenden Feind zu schützen suchen, unterhandelt einer seiner Mönche, Malatesta Sacramoro, mit den Gesandten der Signoria, und fordert sie auf „sich, um rascher an's Ziel zu kommen, eine schriftliche Bevollmächtigung zu Savonarolas Auslieferung geben zu lassen."

Auf den Rath Malatestas sind die Boten der Signoria in den Palazzo zurückgekehrt. Diesen Moment benutzen die Anhänger Savonarolas, um ihn zur Flucht zu bewegen, indem sie ihn auffordern, sich durch einen nur den Insassen bekannten Ausgang an der Hinterseite des Klostergebäudes seinen Verfolgern zu entziehen „da er sonst den Palazzo schwerlich bei lebendigem Leibe wieder verlassen würde."

Da — während Savonarola mit sich uneins: ob er dem Drängen seiner Jünger nachgeben soll oder nicht, dasteht, ruft Malatesta ihm mit laut erhobener Stimme die Frage zu: „Muß nicht der Hirt das Leben lassen für die Schafe?"

Der im entscheidenden Moment von dem Verräther schlau ersonnene Einwand verfehlte seine Wirkung nicht.

„Die Frage Malatestas schien einen tiefen Eindruck auf Savonarola zu machen," so berichten uns mehrere Augenzeugen, die dem Vorgang beiwohnten „allen ferneren Bitten seiner verzweifelten Jünger unzugänglich, blieb er und erwartete die Rückkehr der Boten aus dem Palazzo." — —

„Es war acht Uhr Abends als die Diener der Signoria wiederkehrten. Um die Gefangenen — es waren ihrer drei: Savonarola, Domenico da Pescia und der unglückliche, seinen beiden Gefährten weder an Geist noch an moralischem Muth ebenbürtige Fra Silvestro — drängte sich die einstürmende Menge in hellen Haufen. „Sie sahen Savonarola mit drohenden Gesichtern an, hielten ihm die Laternen vor die Augen und schrieen: „Das ist das wahre Licht!"

Sie schwärzten und verbrannten ihm mit den Fackeln das Antlitz und riefen: „Jetzt dreh' den Schlüssel um.“*)

„Sie verrenkten ihm die Finger, schlugen ihn und lachten dann höhnisch: „Weissage, wer Dich geschlagen hat?“ Die Wuth und Zügellosigkeit des Pöbels war so groß, daß die Soldaten nur mit Mühe ihrem Gefangenen das Leben retteten, indem sie ihre Waffen und Schilde über ihn kreuzten.

Von den Gonfalonieren befragt: „Ob er noch von seinen Prophezeiungen behaupte, sie kämen von Gott?“ wurde er, nachdem er bejahend geantwortet, in einen Thurm des Palazzo geführt. Es war das „Alberghettino“ (das Wirthshäuslein), das unter seinen Insassen sich schon manches bedeutenden Namens rühmen durfte, wie z. B. Cosimos von Medici, der einst hier in demselben Raum gefangen saß, in dem nun der unerbittliche Gegner seiner Politik und seiner Nachfolger seines Schicksals harrte.

Kaum hat Savonarolas Prozeß begonnen, als eine der am häufigsten von ihm geäußerten Prophezeiungen — doch zu seinem eigenen Schaden — in Erfüllung geht.

Zu ungezählten Malen hatte Savonarola den französischen König, mündlich und schriftlich, gemahnt: „sich in einer würdigeren Weise als bisher als Regenerator und Befreier Italiens, als das erkorene Werkzeug des göttlichen Willens zu bewähren; wenn er das nicht thäte, so würde Gott sich furchtbar rächen; er würde Unglück über Unglück auf ihn niederschmettern und ihn endlich durch einen kläglichen Tod bestrafen.“

*) Es war dies eine Anspielung auf Aeußerungen, durch die Savonarola mehrmals in seinen Predigten darauf hinzuweisen schien, daß er im Besitze von Geheimnissen oder von Dokumenten sei, die in seiner Hand, sobald er wollte, Zeugniß gegen seine Widersacher ablegen würden.

Während jetzt die Anhänger des Gefangenen im Alberghettino zitternd ihren Blick auf Frankreich gerichtet halten und der Nachrichten harren, die von dort eintreffen würden, hat sich am 7. April, an demselben Tage, der schon durch den Verlauf der Feuerprobe für Savonarola eine so unglückliche Wendung nahm, das von jenem prophezeite Schicksal des Königs vollzogen.

„Von einem jähen Schlaganfall betroffen," so berichtet Philipp de Comines in einem Schreiben über den Hingang des Letzteren, „ward der König an einen Ort getragen, der voll Schmutz und Moder lag. Dort gab er, auf elendem Strohlager gebettet, seinen Geist auf."

Mit dem Tode des Königs von Frankreich — das wußte Savonarola ebensowohl als die im Sack und in der Asche trauernde, zu einem Häuflein weniger verzweifelter Beter zusammengeschmolzene Schaar seiner Anhänger — vollzog sich in diesem Augenblick auch sein eigenes Schicksal.

Mit der Nachricht vom Tode Carls VIII. erhielt er sein eigenes Todesurtheil. Maßlos war denn auch der Jubel, den die aus Frankreich eingetroffene Botschaft unter den Feinden Savonarolas erregte. War doch mit dem Ableben Carls VIII. der einzige und letzte Hemmschuh, der für sie noch zu befürchten stand, aus dem Wege geräumt.

Alsbald wird ein Richter-Kollegium unter der Bezeichnung „einer außerordentlichen Kommission" mit so ausschließlicher Bevorzugung seiner Feinde gebildet, daß einer der Examinatoren, nach kaum erfolgter Wahl, sein Amt mit der Erklärung niederlegte: „Er wolle keinen Theil an diesem M o r d e haben."

Da sich trotz aller denkbaren Excesse von Hinterlist und Grausamkeit, trotz täglich einlaufender Mahnungen und Versprechungen glänzenden Lohnes aus Rom, dennoch kein endgültiger Schuldbeweis aufbringen läßt, so entblödet die

Signoria sich nicht einen Aktenfälscher als solchen, in ihren Dienst zu nehmen.

Es ist der Florentiner Notar Ceccone, der vor kaum zwei Jahren, als ursprünglicher Anhänger der Medici, verfolgt und für sein Leben zitternd im Kloster von St. Marco Schutz gesucht und gefunden hatte, und der nun der Signoria seine Künste anbietet.

„Wenn kein Grund zur Verurtheilung da sei," so flüstert er einem der bereits an ihrer Sache verzweifelnden Examinatoren in's Ohr „so müßte man sich einen schaffen. Er, Ceccone, würde es wohl auf sich nehmen, die ganze leidige Geschichte zu einem raschen Ende zu bringen."

Den Vorschlag Ceccones nimmt die Signoria an mit dem Versprechen einer Belohnung von 400 Dukaten. Wie wir sehen, fehlt es der von uns angedeuteten Parallele auch am „Judaslohne" nicht!

Was weder Seil noch Folter zu Wege gebracht — aus den Berichten eines Augenzeugen wissen wir, daß Savonarola der Folter an nur einem Tage nicht weniger als vierzehnmal unterzogen ward — das soll nun der Verrath vollbringen.

Wie es bei den von seinen furchtbaren Richtern angeordneten Verhören herging, wie es um die mehrfach von der Hand seiner Peiniger unterzeichneten Bemerkung „aus freien Stücken und ohne körperliche Verletzung bekannte er" in Wahrheit bestellt war, dafür mag uns unter vielen nur folgendes Beispiel als Probe dienen.

„Es würde gut sein," so heißt es in dem Sitzungs-Protokoll vom 5. Mai, bei dem es sich um das Verhalten der Signoria handelt, bezüglich der von dem Papst an sie ergangenen Aufforderung, ihm den Gefangenen nach Rom auszuliefern, — „es würde gut sein, die Gefangenen von neuem zu verhören, weil die neue Folter jetzt angekommen

sei, damit man, falls Savonarola nach Rom geschickt würde, Alles wisse, was er im Körper hat!"

Und nicht genug, daß mit der Beschwörungskraft der Folter die Winkelzüge eines betrügerischen Notars sich gegen ihn verbinden. Immer weiter spinnen sich die Fäden des Verraths, bis Masche in Masche gefügt, das Netz, aus dem es kein Entrinnen mehr giebt, sich um sein Opfer windet.

Wie einst Petrus den römischen Häschern auf die Frage: „Ist das nicht Einer von denen, die mit Jesus von Nazareth waren?" die Antwort gab: „Ich kenne ihn nicht!" so verlassen ihn jetzt die Seinen bis auf den letzten Mann.

Auf die Androhung des Papstes, „den über Savonarola gesprochenen Bann auch auf sein Kloster auszudehnen" unterzeichnen die Mönche von St. Marco einen Widerruf der Lehren Savonarolas. Die demüthige Abbitte ihrer angeblichen Verirrungen, die einen ewig untilgbaren Fleck in der Geschichte des Klosters von St. Marco bildet — schließt mit folgenden Worten: „Möge es Eurer Heiligkeit genügen, den Urheber und das Haupt aller Irrthümer, Fra Giralamo Savonarola, in Händen zu haben. Treffe ihn, wenn es eine solche giebt, die Strafe, welche seiner Ruchlosigkeit entspricht. Wir verirrten Schafe kehren zu dem wahren Hirten zurück."

Während also Wind und Wetter von außen um ihn toben, steht ihm, dem von Allen Verlassenen, dennoch eine Zuflucht offen.

In den Ruhepausen, die seine Peiniger ihm lassen, sind die stummen Kerkermauern Zeuge des Entstehens einer Apologie, wie sie erhabener nicht gedacht werden kann. —

Die Hand, die von der Folter nur so weit geschont wurde, als es nothwendig war, damit Savonarola seine Aussagen, ehe sie den Fälschungen Ceccones übergeben wurden, selbst unterzeichnen konnte, hat noch die nöthige Kraft, um

die Feder zu führen. Unaufhaltsam entströmen ihr Worte, die so lange die Geschichte dauert, das Haupt ihres Autors mit Märtyrerschein umleuchten werden.

Nicht eine Frage des zagenden Gewissens, nicht eine Anklage seiner Feinde, die hier nicht ihre Antwort fände.

Da lesen wir auf die Zweifel seiner, in Folge der „Feuerprobe" von ihm abgefallenen Jünger, in der großartigen Erklärung des Psalmes: „In te Domine speravi" die Erwiderung: „Wenn Du das Opfer meines Leibes gewollt hättest, so würde ich ihn schon hingegeben haben. Aber Du willst keine Brandopfer, Du willst den Geist."

Wie wir schon aus diesen wenigen Worten ersehen, ist seine Gesinnung unverändert aus den Glutproben der Folter hervorgegangen. Die Glieder konnten sie ihm verstümmeln; an seiner Ueberzeugung haben sie Nichts geändert; und immer wieder erhebt sein Geist den Adlerflug zu jenen Höhen, wo er seiner irdischen Peiniger ledig ist.

„Steh auf! Warum schläfst Du, o Herr," so ruft er im Hinblick auf die Noth der Kirche und der Gläubigen: „Die Hölle füllt sich und Deine Kirche schwindet!

. . . . Unsere Opfer sind Dir nicht wohlgefällig, weil sie bloße Ceremonien sind und keine Opfer der Gerechtigkeit. Wo findet sich der Ruhm der Apostel? Die Standhaftigkeit der Märtyrer, die heilige Einfalt der Mönche?"

Ein Kämpfer und ein Held bis in den Tod, bleibt indessen auch er nur ein Mensch. Solcher heroischen Loslösung von seinem eigenen Menschenloos und Elend folgen Momente der tiefsten Niedergeschlagenheit, sowohl des Körpers als der Seele. Wie Hoffnungslosigkeit und Glaube in solchen Augenblicken um seinen Besitz sich streiten, schildert er in einer anderen, gleichfalls im Kerker entstandenen Schrift, der „Meditation über das Miserere".

„Die Traurigkeit," ruft er gleich zu Beginn derselben klagend aus „hält mich umlagert. Meine Freunde kämpfen unter ihrem Banner und sind meine Feinde geworden. Alles, was ich sehe und höre, trägt ihre Zeichen u. s. f. Aber ich werde meinen Geist auf himmlische Dinge richten und die Hoffnung wird mir zu Hülfe kommen."

Und in der That, nachdem die Traurigkeit ihn von neuem befallen und ihn fast zu Boden geworfen, fährt er fort: „Sie hätte mich in Ketten geschlagen und in ihr Reich entführt, wäre nicht die Hoffnung dazwischen getreten, indem sie lächelnd zu mir sprach: „O Du Ritter Christi! zeigst Du nicht mehr Muth in diesem Kampfe? — Hast Du Glauben oder nicht?" — Ja, ich habe Glauben! — So wisse, daß dies eine große Gnade ist!"

Aber noch will die Traurigkeit ihr Opfer nicht fahren lassen. Von Neuem stürmt sie mit aller Macht auf ihn ein: „Siehst du nicht, daß du Himmel und Erde anrufst und Keiner dir hilft? Siehst du nicht, daß deine einzige Hoffnung der Tod ist? — — Und ihr ganzes Heer schrie und tobte, so daß ich weinend auf mein Angesicht fiel."

Und wieder erschien wie einst die „Philosophie" im Kerker des heidnischen Boetius, so hier die „Hoffnung" dem christlichen Märtyrer.

„Leuchtend im strahlenden Glanze beugte sie sich zu mir herab und sprach, indem sie mich vom Boden aufhob: „Wie lange willst du ein Kind sein? Die Traurigkeit soll doch, wenn sie vermag, einen einzigen Sünder nennen und wäre es auch der größte, der, wenn er sich bekehrt und zu Gott gewandt, nicht aufgenommen und getröstet worden wäre!

Wer ist sie, daß sie der Barmherzigkeit Gottes Schranken setzen will und glaubt in ihren Händen die Wasser der Meere tragen zu können? Hast du nicht das Wort des Herrn gehört: „So oft der Sünder weinen wird und seine

Sünden bereuen, will ich seiner Missethaten nicht gedenken."

Offenbar peinigen ihn hier die Zugeständnisse, die ihm die Folter bezüglich seiner prophetischen Gaben entrissen und die er, sobald die Klammern und Stricke ihm die Glieder nicht mehr umwinden, im nächsten Verhör immer wieder zurücknahm.

Als genügte ihm das gesprochene Wort vor seinen falschen Richtern nicht, greift er zur Feder, um in seinen Aufzeichnungen der Nachwelt das Zeugniß seiner Reue zu hinterlassen.

Da selbst die Fälschungen Ceccones nicht ausreichten, um das gewünschte Ziel zu erlangen, so hat unterdessen der Papst beschlossen, sich selbst ins Mittel zu legen.

Es war am 19. Mai, als die päpstlichen Kommissare, die auf Borgias Befehl: „Es koste was es wolle, die Sachen zu Ende zu bringen," in Florenz ihren Einzug hielten.

Wie einst dem göttlichen Dulder auf dem Wege nach Golgatha das „Kreuzige ihn" von den Lippen desselben Volkes entgegentönte, das ihm nur wenige Tage zuvor grüne Zweige auf den Weg gestreut und bei seinem Anblick jubelnd „Hosianna!" gerufen, so schallte jetzt das „Tod dem Frate" durch die Straßen von Florenz, bis in die Folterkammer, die sich auf Befehl der päpstlichen Henker ihrem Opfer wieder geöffnet hat.

Aus der Feder Fra Benedettos, des öfters schon von uns erwähnten Biographen Savonarolas, der selbst persönlich diesem neuen Verhör beiwohnte, ist uns eine eingehende Schilderung einer der erschütterndsten Scenen erhalten, die sich in dem Drama dieses Prozesses aneinander reihen. Es handelt sich bei derselben wieder einmal um den von der Folter dem Gefangenen abgezwungenen Widerruf seiner prophetischen Gaben.

So klar und unwiderleglich waren während derselben die Antworten Savonarolas, daß selbst Ceccones falsches Spiel zu Nichte ward und ihm die gänzliche Fälschung unmöglich gemacht wurde.

„Wohlan!“ so wendet Savonarola sich an seine Richter: „Höret mich!“

„Mein Gott, du hast mich gefangen.“ Er kniet nieder. „Ich bekenne, daß ich Christus verleugnet habe. Ich habe gelogen, ihr Herren von Florenz! ich habe ihn verleugnet aus Furcht vor den Martern. Ich rufe euch zu Zeugen an. Wenn ich leiden soll, so will ich für die Wahrheit leiden. Was ich lehrte, habe ich von Gott gehabt. Gott, du strafst mich, weil ich dich verleugnet habe. Ich verdiene es. Ich habe dich verleugnet.“

Als gellte der Hahnenschrei, der Petrus einst an seinen Verrath erinnerte, auch ihm in den Ohren, so bricht er immer wieder in denselben Schrei seines gequälten Gewissens aus: „Ich habe Dich verleugnet! Ich habe Dich verleugnet aus Furcht vor der Folter!“

Er war niedergekniet und zeigte den linken Arm, der ganz wund war: „Hilf mir mein Gott, diesmal hast Du mich in der Sünde betroffen.“

Die Niederlage, deren er sich hier in so klaren Worten anklagt, daß selbst seine Todfeinde nichts an ihrem Inhalt ändern können, war der letzte Scheinsieg, den das Uebermaß seiner Qualen ihm abtrotzte.

Von nun an bis zu dem Moment, wo die Flamme, die von seinem Scheiterhaufen aufzüngelt, seinen letzten Athemzug verschlingt, wankt und weicht er nicht mehr.

Da sich trotz jeder Art Scheußlichkeit und geübten Betruges ein genügendes Zeugniß seiner Schuld nicht aufstellen ließ, so werden endlich die Akten mit dem „auf Tod der drei Gefangenen“ lautenden Gewaltspruch geschlossen.

Nach dem Empfang der Botschaft ist den drei Verurtheilten noch eine letzte Zusammenkunft bewilligt. Auf die Bitte Jacopo Niccolinis, des Misericordiabruders, der dem Gefangenen in seinen letzten Stunden beistehen soll, ist der von Savonarola ausgesprochene Wunsch gewährt worden.

Ihrem Inhalt nach vollkommen gleichlautende Berichte sind uns über diese merkwürdige Begegnung von mehreren seiner Biographen so z. B. von Fra Benedetto, Burlamachi und Anderen erhalten. —

„Ich weiß," so lauteten die Worte Savonarolas beim Eintritt in die Zelle und noch einmal richtete seine gebeugte Gestalt sich zu ihrer ganzen Höhe empor, indem er sich zu seinem treuen Kampfgenossen, Domenico da Pescia wandte, der die Botschaft von seiner Verurtheilung „wie eine Einladung zu einem Fest" empfangen „ich weiß, daß Ihr an Eure Richter die Forderung gestellt habt, lebendig verbrannt zu werden. Das ist nicht wohlgethan, denn es kommt Euch nicht zu, die Art Eures Todes zu wählen. Wissen wir denn, mit welcher Festigkeit wir den Tod ertragen werden, zu dem wir verdammt sind. Das hängt nicht von uns ab, sondern von der Gnade, die der Herr uns wird gewähren wollen" und sich zu Fra Silvestro wendend: „Von Euch weiß ich, daß Ihr Eure Unschuld vor dem Volk betheuern wollt. Ich befehle Euch von diesem Gedanken abzustehen und vielmehr dem Beispiel unseres Herrn Christus zu folgen, der nicht einmal am Kreuz von seiner Unschuld sprach."

Von dem Augenblick an, wo Savonarola, nach der vollendeten Unterredung mit seinen Gefährten, wieder in seine Zelle zurückgeführt wurde, schien sein Geist — so berichtet uns Fra Jacopo Niccolini, der treue Beistand und Zeuge seiner letzten Stunden — schon nicht mehr der Erde anzugehören.

Nachdem er das Haupt auf Fra Jacopos Knie gestützt,

einige Stunden in sanftem Schlaf verbracht hat, wiederholt er, zu letzterem gewandt noch einmal seine Prophezeiung des Strafgerichts, das über Florenz und ganz Italien heraufziehen wird „unter einem Papst, der den Namen tragen wird „Clemente“.

Auf die Fürbitte Fra Jacopos ist es ihm endlich noch gestattet worden, in der Frühe des zur Hinrichtung bestimmten Tages in Gemeinsamkeit mit seinen Leidensgenossen das Abendmahl zu feiern. Noch ein letztes Mal faßt Savonarola — die Hostie hoch emporhebend — in einem kurzen Gebet die Grundzüge seiner Lehre zusammen; dann schickt er sich an, sammt seinen Mitgefangenen zur Piazza hinabzusteigen.

Kein Akt der Grausamkeit, der sich von seinen Feinden etwa nur ersinnen ließ, sollte ihm auf diesem seinem letzten Gange erspart bleiben. Als er, von seinen Gefährten gefolgt, die Treppe des Palazzo hinabschritt, vertrat ein Dominikanermönch ihm den Weg mit dem Befehl, sich seines Ordenskleides zu entledigen und barfuß, im bloßen Büßerhemd, vor die Menge zu treten. „Heiliges Kleid, wie habe ich mich nach Dir gesehnt! Durch die Gnade Gottes wurdest Du mir verliehen, und fleckenlos habe ich Dich bis heute bewahrt! Jetzt lasse ich Dich nicht, aber Du wurdest mir genommen!“ Mit diesen laut gesprochenen Worten, gleichsam einen letzten Appell an die Gerechtigkeit Gottes, gehorchte Savonarola dem Befehl des Dominikaners.

Aber noch einer der mächtigsten Proteste, den er jemals abgelegt, sollte angesichts des zu Tausenden versammelten Volkes von seinen Lippen tönen, „um denen, die ihn vernahmen, lebenslänglich in den Ohren zu hallen.“

Als Savonarola barfuß, im Armensünderhemd vor das Tribunal hintrat, wo der Bischof von Savona, sein ehemaliger Schüler, auf päpstlichen Befehl seiner harrte, um

über den Verurtheilten die Degradation auszusprechen, da verwirrten sich dem Bischof, der vor dem Verurtheilten nicht wie der Richter, sondern wie ein Sünder vor seinem Rächer dastand, die Sinne.

„Statt ihn," so wird uns dieses ergreifende Zwischenspiel von mehreren der Hinrichtung beiwohnenden Zeugen berichtet, nur von der „streitenden" Kirche loszulösen, sprach der Bischof, indem sich ihm die Worte auf der bebenden Zunge kläglich verwirrten: „Separato te ab Ecclesia militante atque triumphante!" (Im Namen der kämpfenden und triumphirenden Kirche scheide ich Dich aus der Gemeinschaft der Gläubigen!) Da verbesserte ihn Savonarola mit großer Ruhe und Festigkeit, indem er sprach: „Militante non triumphante: hoc enim tuum non est!" (Von der streitenden, nicht von der triumphirenden; denn das steht nicht in Deiner Macht!)

Wie hier, so blieben auch des Weiteren die letzten Stadien, selbst bis nach dem schon erfolgten Tode dieses „Armensünderganges" in Wahrheit ein Siegeszug.

Mit der Langmuth dessen der am Kreuzesstamme hangend die Worte sprach: „Vater vergieb ihnen, sie wissen nicht, was sie thun!" wendet Savonarola sich an einen Mann, der ihn gegen den andringenden Pöbel zu schützen sucht; letzterem ist von der Signoria ausdrücklich die Erlaubniß zu Theil geworden, ihm von der Plattform bis zum Galgen in Worten und Gesten jeden nur erdenklichen Schimpf anzuthun; da nun Jener ihm tröstende Worte zuzuflüstern sucht, wehrt er ihn von sich mit verklärtem Antlitz: „In der letzten Stunde, mein Freund, kann nur Gott den Menschen trösten!"

Und siehe — wo die Menschen in der Härte ihres Herzens sich dem Recht verschließen, da erheben die Elemente ihre Stimme!

„Ein Mensch,“ so erzählt der Geschichtsschreiber Nardi, der selbst bei Savonarola's Hinrichtung zugegen war, den Hergang: „der schon seit mehreren Stunden mit der brennenden Fackel dagestanden, hatte den Holzstoß, ehe noch der Henker ihn erreichen konnte, angezündet, indem er rief: „Endlich ist der Moment gekommen, indem ich den verbrennen kann, der mich hätte verbrennen wollen.“

In diesem Augenblick erhob sich plötzlich ein Wind, der die Flammen auf einige Sekunden von den drei Leichnamen entfernte, so daß Viele bestürzt zurückwichen und mit lauter Stimme schrieen: „Ein Wunder! Ein Wunder!“

Bald aber hörte der Wind wieder auf, die Flammen hüllten die Körper der drei Mönche ein und das Volk strömte von Neuem hinzu. Jetzt verbrannte der Strick, mit dem die Arme Savonarola's gebunden waren, und wie sich unter der Wirkung des Feuers seine Hände bewegten, schien es dem Auge der Gläubigen, als ob er die Rechte erhöbe und das Volk, das ihn verbrannte, noch einmal segnete.“

Schon in den ersten Jahren nach der Hinrichtung Savonarolas sah man alljährlich in der Nacht zum 23. Mai (dem Tage der Exekution der drei Mönche) die Stelle, wo der Scheiterhaufen Savonarolas stand, mit Blumen bestreut, und von der zersprengten Schaar seiner Anhänger blieben doch Einige übrig, die in ihn und seine Lehre ihren Glauben wahrten und unerschütterlich der Erfüllung seiner Weissagungen harrten; und noch in unseren Tagen sang einer unserer größesten Dichter mit Worten, wie die folgenden, ihm den gebührenden Grabgesang:

„Die Heldenstirn, Freiheit begehrend,
Die Furche d'rauf, den tiefen Pfad,
Den, rastlos immer wiederkehrend,
Dein mächtiger Gedanke trat!

Das gottestrunkene Entzücken,
Das dieses Antlitz oft verklärt,
Die Sehnsucht, Alle zu beglücken,
Die seine Blüthe früh verzehrt,

Das ist verloren und vergangen,
Das Alles wird gebrannt zu Staub!
Die Flammen züngeln auf wie Schlangen,
Verzehrend gierig ihren Raub."

Es ist Nicolaus Lenau, dessen wir als des Verfechters der Gedankenfreiheit in seinen „Albigensern" schon einmal in diesen Blättern gedachten, und mit dessen glutherfüllten Worten wir am liebsten eine Lebensskizze abschließen möchten, die unseren Lesern in der Gestalt des Propheten von St. Marco, gleichsam in Fleisch und Blut übertragen, die Geisteskämpfe der Renaissance vorführen sollten.

Wer sich die Mühe nimmt, dem eigentlichen Urgrund der Anschauungen und Ideen Savonarolas nachzugehen, dem wird sich unabweislich die Ueberzeugung ergeben: Wenn es dem Protestantismus, d. h. dem durch Martin Luther erhobenen Protest gegen den Verderb der Kirche und die erlogene Unfehlbarkeit ihres Hauptes beschieden war, das entscheidende Wort zu sprechen, so haben wir doch als die ersten Urheber jener großen Bewegung schon den mittelalterlichen Märtyrer Arnold von Brescia († 1155) und im Zeitalter der beginnenden Aufklärung, in jenes Fußstapfen tretend, Girolamo Savonarola anzusehen: das an die Richtstatt geleitete Opfer politischer und kirchlicher Willkühr „D'rum kann der Feuertod nicht bannen das Wort Girolamos, es fliegt aus Flamm' und Rauch gefärbt von dannen, Tönt mächtig fort und fort — und siegt." (Lenau.)

Werfen wir zum Schluß noch einen Blick auf die triumphirenden Gegner Savonarolas und seiner Sache, so

sehen wir, wie sie in Allem, was die Geschichte nur von ihrem Thun und Gebahren aufbewahrt hat, sich selbst das Urtheil sprechen. Wie fern sie sind zu ahnen, wie der, über dessen Sturz sie siegestrunken jubeln, dennoch in Zukunft den Sieg behalten und leben wird: den Sieg in der Erfüllung des Gottesgerichts, das kaum drei Decennien nach dem Prozeß Savonarolas das italienische Volk furchtbar gemahnen sollte an die Worte, die der Prophet von St. Marco in der Nacht vor seinem Tode zu dem ihm Beistand leistenden Frate sprach: „Und dies Alles wird sich erfüllen unter einem Papst, der den Namen tragen wird „Clemente". — Den Sieg endlich in der Sache seines kühnen Nachfolgers im Kampfe mit der Kirche, des Mönches von Wittenberg, der ihm diesen Nachruf widmet: „Er (Savonarola) erlitt den Tod, weil er Rom, den Abgrund alles Verderbens, reinigen wollte. Aber siehe, er lebt und sein Gedächtniß ist in Segen. Christus kanonisirt ihn durch uns, sollten gleich die Päpste und alle Papisten mit einander sich darob ergrimmen."

Aus den zahlreichen, durch die Geschichte der Nachwelt überlieferten Proben von dem Siegestaumel der Feinde Savonarolas, mag statt vieler, hier nur eine ihren Platz finden, die uns vollauf einen Einblick in Denk- und Sinnesart seiner Peiniger gewährt.

„Mein erhabenster und durchlauchtigster Herr!" so berichtet einer der geheimen Agenten Moros von der Hinrichtung des Frate an den Herzog: „heute haben auf Bewilligung und Verlangen der päpstlichen Kommissare und des hochwürdigen Generals des Dominikaner-Ordens, von deren Ankunft hierselbst ich Euch bereits unterrichtete, den ehrwürdigen Frate Hieronimo de Ferrara sammt seinen beiden getreuen Gefährten, Fra Domenico da Pescia und Fra Silvestro große Wunder vollführen lassen, und zwar auf

folgende Weise: Mitten auf der Piazza dei Signori, genau auf derselben Stelle, wo selbiger Frate Hieronimo, wie ich Euch seinerzeit schrieb, zwei mal am Karnevalstage die Eitelkeiten verbrannte, hatten sie einen großen Scheiterhaufen errichten lassen und über der Ringhiera (eine Art von Plattform an der Vorderseite des Palazzo) eine Tribüne oder einen Bretterboden, von dem aus bis zum Scheiterhaufen eine hölzerne Brücke führte, von derselben Höhe wie die Tribüne und Decke des Scheiterhaufens. Auf jene Tribüne nun wurden in Gegenwart des ganzen Volkes die vorgenannten drei Mönche geführt und dort omnibus illic astantibus nach den Gebräuchen der heiligen Römischen Kirche degradirt.

Nachdem alsdann, bei ihrem Beisein das Todesurtheil verlesen worden, geleitete man sie alle drei über den hölzernen Steg oder Brücke bis an den Scheiterhaufen, so daß alle Anwesenden sie deutlich sehen konnten und dort blieben sie stehen. Nun ergriff der Henker einen von ihnen, den Fra Silvestro, und führte ihn auf den Scheiterhaufen und dann mittelst einer Leiter auf einen Balken, der in großer Höhe mitten über den Scheiterhaufen an eine hölzerne Säule befestigt war. Dort henkte er ihn und so nach einander die beiden übrigen, indem er alle drei in jener Höhe dergestalt aufhing, daß die versammelte Menge sie bequem sehen und von einander unterscheiden konnte.

Der letzte, der gehängt wurde, war der Frate Hieronimo. Ihn erwürgte der Henker nicht völlig, sondern schlang ihm nur den Strick um den Hals und ließ ihn dann langsam herabfallen, um seinen Todeskampf zu verlängern. Dann legte er allen dreien eine eiserne Kette um, mit dem er sie an dem Balken, an dem sie gehenkt worden, befestigte, damit sie beim Verbrennen nicht so bald herabfielen. Hierauf zündete er schnell den Scheiterhaufen an, der sehr geschickt

aus trockenem Holz gebaut und mit etwas Schießpulver bestreut war, damit er besser brenne. Die Flammen schlugen dann gar lustig empor, sodaß der Prophet und seine beiden Genossen gar wacker gebraten wurden.

Hiermit nicht zufrieden, versuchte das Volk auch noch den Rest der drei Körper herabfallen zu lassen, um sie dann in der Stadt herumzuschleifen. Sie bemühten sich deßhalb eine lange Zeit, weil aber die drei Leichname so hoch hingen, daß man sie kaum mit einer Lanze hätte erreichen können und überdies auch das Feuer noch immer mächtig brannte, so konnten sie nicht nahe genug heran und da es Essenszeit und schon sehr spät war, so verliefen sich allmählich die meisten aus dem Haufen. Nun gab die Signoria den Befehl, den Galgen umzustürzen, Sand herbeizubringen und die drei Leichname sammt den Knochen zu Asche zu verbrennen. Deßgleichen ließ sie mit den letzten Ueberbleibseln der Körper auch die Kleider verbrennen, die Asche aber auf das Sorgfältigste sammeln und in den Arno werfen, damit Niemand weder von jenen drei verruchten Mönchen, noch von ihren Kleidern, noch von ihrer Asche Reliquien sammeln könnte, es sei denn, daß er sie mit einem Netze aus dem Arno fische. —

Dies waren also die Wunder des Propheten Fra Hieronimo, der sich gerühmt hatte, er werde mit den Zeichen, die er thun werde, die ganze Welt erstaunen machen.

Florenz, den 23. Mai 1498.

Eurer Fürstlichen Hoheit

unterthänigster Diener

Paulus Somentius de Cremona.

Der Herzog, der sich triumphirend in's Fäustchen lachte, er durfte, wie wir an solchen und ähnlichen Aeußerungen sehen, seine Knechte loben; sie sind nicht umsonst bei einem

Alexander, einem Valentino (Cäsar) Borgia, einem Moro (Ludovico Sforza) in die Schule gegangen. —

Aus welchem Grunde, so möchte, anscheinend nicht ohne Berechtigung, mancher unserer Leser fragen, — wurden zwei so ganz entgegengesetzte Charaktere, die als solche weniger denn Nichts mit einander zu theilen haben, hier in einen und denselben Rahmen gefaßt, gewissermaßen einander zugesellt?

Ließe sich doch in der That ein weitergehender Contrast kaum denken! In demselben Maße wie Machiavelli — der schlangenkluge Diplomat und cynische Menschenverächter sich überall den Verhältnissen fügt, jedem etwaigen persönlichen Opfer seiner Denkart ängstlich aus dem Wege geht, tritt Savonarola lebenslänglich kämpfend und duldend für seine Gesinnung ein und besiegelt dieselbe endlich, wie wir sahen, durch seinen Tod.

Dennoch sind Beide, jeder in seiner Weise, als wesentliche Eckpfeiler des Baues anzusehen, den in seiner Ausgestaltung zu verfolgen, wir uns zur Aufgabe gestellt: der eine als bahnbrechender Genius im Gebiete des spekulativen Denkens, der andere als praktisch eingreifender religiös-politischer Gesetzgeber und Reformator.

Als Charakter neben der gewaltigen Persönlichkeit Savonarolas verschwindend, wird Machiavelli, wo es sich um die bestimmenden Faktoren des Kampfes um Gedankenfreiheit handelt, jenes Kampfes, der die Kultur der Renaissance zur Basis unserer eigenen modernen Bildung gemacht hat, dennoch gemeinsam genannt werden müssen mit seinem an Gesinnung und Handlungsweise von ihm so verschiedenen Zeitgenossen Fra Savonarola.

Dies war die Ursache, die uns veranlaßte, Beide hier als Gegensätze, doch als Gegensätze schöpferischer Art, sich gleichsam gegenüber zu stellen; den inbrünstigen Ver-

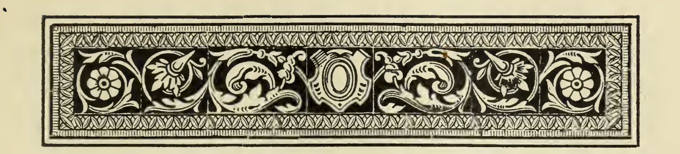
ehrer des klassischen Alterthums, dem er im politischen sowohl als im socialen und selbst im religiösen Sinne der Institution des Christenthums überhaupt den Vorzug giebt — und den einzigen Mann des Jahrhunderts, der den Muth hat, der allgemeinen Hinneigung der Zeit zu den Reminiscenzen der Vergangenheit unverhohlen den Fehdehandschuh hinzuwerfen; der dieser seiner Opposition gegen die antikisirende Richtung der Zeit in Wort und Schrift vielfach Ausdruck gegeben hat. Trotz aller tiefgreifenden Gegensätze dürfen Beide dennoch gleicher Weise den Ruhm in Anspruch nehmen, zu den unabhängigsten Geistern unter den Denkern und Bahnbrechern der Renaissance-Kultur zu zählen. —



IV.

Umschwung des mittelalterlichen in das moderne Gesellschaftsleben; Kultus der Antike.





Umschwung des mittelalterlichen in das moderne Gesellschaftsleben; Kultus der Antike.

Aus der Darstellung der Kultur-Verhältnisse des XV. Jahrhunderts ging hervor, wie die Italiener sich während dieser Epoche gleichsam wieder ihres Ursprungs entsannen. Das Resultat des hiermit bezeichneten Bildungsprozesses war die Wiedergeburt des Alterthums in Kunst und Literatur.

Mit Recht wird dieselbe als „Humanismus" bezeichnet, denn sie bahnte zuerst in Europa eine universelle Bildung an, eine allen Klassen der Bevölkerung zugängliche Antheilnahme an den zeitbewegenden Fragen. Sie gab den Menschen sich selbst zurück. Sie schuf in dem neu auflebenden Volksgeist die Keime einer allgemeinen socialen Reform. Zwar wurde diese Richtung von einzelnen Machthabern, wie z. B. unter dem Pontifikat Pauls II. (1464—1471) durch dessen Verfolgung der römischen Akademie bekämpft. Die bewußte oder unbewußte Ahnung, daß eben die fortschreitend mit der ganzen humanistischen Bewegung verbundene Popularisirung von Kunst und Wissenschaft die Auflösung der mittelalterlichen Weltanschauung nach sich ziehen mußte,

war die Ursache jener Reaktion, wie sie im XV. Jahrhundert von Paul II. und noch im XVI. Jahrhundert von Hadrian VI. ausging.

Stützte das weltlich illegitime Papstthum doch eben auf jene mystisch-religiöse, durch die Alleinherrschaft der Orthodoxie bedingte, mittelalterliche Weltanschauung einzig und allein seine Souverainetät.

Wie jede Opposition gegenüber einer aus innerer Nothwendigkeit heraus sich entwickelnden socialen Umwandlung, so erwies auch diese sich als ohnmächtig.

Herrscher wie Nicolaus V., Pius II., Sixtus IV. dagegen ließen es sich angelegen sein, dem unbezwinglichen, weil in seinem innersten Wesen elementaren Drange der Zeit entgegenzukommen. Sie sahen es ein, daß der einmal entbrannte Kampf zwischen Glauben und Wissen nicht mehr zu unterdrücken war. Sie zogen es vor, in dem Feuer des Kampfes selbst die Waffen zu ihrer Gegenwehr zu schmieden.

Diese Waffen boten sich nicht mehr in der Unterdrückung, wohl aber in der Förderung der einmal entfachten Bewegung; in der eigenen Bethätigung an dem allgemeinen Aufschwung der Geister; in der Pflege der Philosophie und der Literatur des Alterthums; mit einem Wort in dem liberalen und großartigen päpstlichen Mäcenat des XV. Jahrhunderts.

Nicht umsonst gingen Pius II., Sixtus IV. und ihre Nachfolger in diesem Sinne auf eine der Zeit entsprechende Neubegründung der päpstlichen Macht aus. Den glänzendsten Beweis dafür bot in der Folgezeit das auf dem Boden, den jene bereitet, fußende Julisch-Leoninische Zeitalter.

Dem im Großen geübten Beispiel der zum Theil selbst aus den Vertretern des Humanismus hervorgegangenen Päpste folgten die in der Mehrzahl illegitimen italienischen Machthaber, die das Ansehen ihrer selbstgeschaffenen Dy-

nastien durch die eben angeführten Mittel, d. h. durch wissenschaftliches und künstlerisches Mäcenat zu kräftigen suchten.

Den seltsamsten Erscheinungen begegnen wir da. — Erscheinungen, die in ihrer Größe einerseits, in ihrer Ungeheuerlichkeit andrerseits nur zu begreifen sind, wenn wir den Umstand im Auge behalten, daß eben dem XV. Jahrhundert die Verarbeitung des mächtigen Umwandlungsprozesses oblag, der dem „mittelalterlichen“ den „modernen“ Menschen substituirte.

In solchen Uebergangsphasen fehlt es nie an schroff und unvermittelt, oft in demselben Individuum auf einander stoßenden Kontrasten.

Vielleicht nicht minder zahlreich als die der Päpste stehen heute noch die monumentalen Manifestationen des oft in grandiosem Maßstab geübten Tyrannen-Mäcenats dem Besucher der Kunststätten Italiens auf Schritt und Tritt vor Augen. An den Namen Sigismondo Malatesta — bekanntlich einer der Frevler und Gewaltmenschen in großem Styl, wie jene Blüthezeit des Individualismus sie in Menge hervorbrachte — an den Namen des furchtbaren Tyrannen von Rimini knüpft sich z. B. die Entstehung des prachtvollen Neubaues von San Francesco.

Freilich — um hier auf den barbarischen Eigennutz hinzuweisen, mit dem sich das Kunst-Mäcenat jener Zeit oft nur zu wohl vertrug — entblödete der Malatesta sich nicht, die alten Basiliken Ravennas zu plündern, sie ihres Marmorschmuckes zu entkleiden, um letzteren dem von ihm in's Werk gesetzten Neubau von Rimini zugute kommen zu lassen.

Den nicht minder furchtbaren Galeazzo Visconti († 1402) nennt die Geschichte als Urheber zwei der großartigsten baulichen Denkmale der Renaissance: des Domes von Mailand und der Certosa von Pavia, „dem wunderbarsten aller Klöster“ wie ein gleichzeitiger italienischer Chronist dasselbe bezeichnet.

Derselbe durch lang geplanten Handstreich und Mord auf den Thron gelangte Tyrann, der, wo es sich um Erreichung seiner ehrgeizigen Ziele handelt, vor keinem Verbrechen zurückschreckt — bekanntlich ging der Visconti auf nichts Minderes als auf Begründung seiner Dynastie als italienisches Königreich, oder gar auf die Erreichung der Kaiserkrone aus — derselbe willkürliche Despot und Usurpator war ein leidenschaftlicher Bücherfreund. Seine Bibliothek wird von den Zeitgenossen mit der des Cosimo Medici in Florenz auf eine Linie gestellt; zugleich was sich bei der bluttriefenden Gestalt des Visconti absurd genug ausnimmt, war er ein eifriger Sammler von Heiligen-Reliquien.

Unter den Nachfolgern der Visconti in der Tyrannis von Mailand rühmte sich Ludovico Sforza, genannt „il Moro" Männer wie Lionardo da Vinci und Bramante in seinem Dienste beschäftigt zu haben.

Derselbe Tyrann durfte freilich, es war im Jahre 1496 die, wenn auch ruhmredige so doch für seine Machtstellung bezeichnende Aeußerung thun: „der Papst (Alexander VI.) sei sein Kanzler, Kaiser Max sein Condottiere (Heerführer), Venedig sein Kämmerer, der König von Frankreich sein Courier, der da kommen und gehen müsse, wie er wolle."

Zu solcher Bedeutung brachten es mitunter jene durch einen glücklichen Handstreich oder aber blos durch kluge Benutzung der Umstände aus Nichts emporgeschossenen Dynasten, von denen als vollkommenst ausgeprägter Typus vielleicht Francesco Sforza dasteht, der Vorfahr des ebengenannten Ludovico.

Hören wir, wie dieser „Liebling der Götter", wie er häufig genannt ward, von seinem Zeitgenossen Aenäas Silvius geschildert wird: „Im Jahre 1419", heißt es in den Commentarii Pius II. „als der Herzog (Francesco)

zum Fürsten-Kongreß nach Mantua kam, war er sechzig Jahre alt; als Reiter einem Jüngling gleich, hoch und äußerst imposant an Gestalt, von ernsten Zügen, ruhig und leutselig im Reden, fürstlich im ganzen Benehmen, ein Ganzes von geistiger und leiblicher Begabung ohnegleichen in unserer Zeit, im Felde unbesiegt — das war der Mann, der vom niedrigen Stande zur Herrschaft über ein Reich emporstieg.

Seine Gemahlin war schön und tugendhaft, seine Kinder anmuthig wie Engel. Er war selten krank; alle seine wesentlichsten Wünsche erfüllten sich."

Nach einem kurzen Hinweis auf die Schläge des Geschickes, die indeß auch diesen glänzenden Günstling Fortunens trafen, noch ehe der gewaltsame Tod durch Rebellenhand ihm und seinem treulosen Glück ein Ende machte, schließt der Autor des hier skizzirten Bildes letzteres ab mit einer in dem Munde des Aenäas Silvius überraschend stoisch gefärbten Definition des Glückes. Als Zeugniß für den Eindruck, den der tragische Tod des eben erst so mächtig dastehenden Fürsten auf den Lebemann und Genußmenschen Piccolomini machte, darf dieselbe ein besonderes Interesse für sich in Anspruch nehmen. Sie lautet: „Niemand genießt ein so ungetrübtes Glück, daß er nicht irgendwo mit Schwankungen zu kämpfen hätte. Nur der ist glücklich, der wenig Widerwärtigkeiten hat."

Was die für uns moderne Menschen oft fast unfaßbaren Kontraste betrifft, die jenen aus den Tyrannenherrschaften hervorgegangenen Mäcenen der Renaissance eine dämonische, an das römische Cäsarenthum gemahnende Physiognomie verleihen, so stoßen dieselben vielleicht in keiner dieser oft brutalen, aber immer gewaltigen Erscheinungen greller aufeinander, als in dem zuvor schon erwähnten Herren von Rimini.

Auch sein Konterfei ist uns aus der stylgewandten Feder Piccolomini's, des in seiner doppelten Bedeutung als Humanist und als Papst schon oft erwähnten Memoirenschreibers, erhalten, wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß aus Aenäas Silvius hier nicht nur der Annalist und Charakterzeichner, sondern auch der politische Gegner des Malatesta redet.

„Sigismondo" so lautet die eben erwähnte Darstellung, „war von hoher Kraft des Körpers. Er war mit den Gaben der Beredsamkeit ausgestattet und im Kriegswesen erfahren. Er war in der Geschichte bewandert, hatte eine nicht geringe Kenntniß der Philologie und schien überhaupt für jede Sache, zu der er sich wandte, geboren. Doch all' dies ward verdunkelt durch Ruchlosigkeit seines Charakters. Er unterdrückte die Armen, er beraubte die Reichen ihrer Güter, er schonte nicht die Wittwen und Waisen. Niemand lebte unter seiner Herrschaft sicher. Zum Schuldigen ward, wer Reichthümer, oder eine schöne Gattin, oder eine blühende Tochter besaß. Die Priester haßte er. Von der Fortdauer der Seele hielt er nichts und meinte, der Geist höre auf zu existiren mit dem Körper. Und dennoch erbaute er zu Rimini einen herrlichen Tempel, den er aber so mit heidnischen Werken anfüllte, daß man nicht in eine christliche Kirche, sondern in ein heidnisches, Dämonen geweihtes Heiligthum zu treten vermeinte.

Darin errichtete er dann seiner Konkubine ein herrliches Denkmal mit der Aufschrift: „Der göttlichen Isotta."

Es war dies die durch ihre Schönheit und ihren Geist berühmte Isotta degli Alti, die übrigens nicht, wie Aenäas Silvius sie bezeichnet, nur die Geliebte des Malatesta blieb, sondern, ebenso ehrgeizig als klug, es dahin zu bringen wußte, daß Sigismondo sie zu seiner rechtmäßigen Gemahlin machte.

In ihrer neuen Stellung, als legitime Herrin von Rimini, fuhr Isotta fort wie früher, in ihrem Schlosse einen jener Musenhöfe um sich zu versammeln, die zur Mode der Zeit gehörten und ihren Höhepunkt, außer in Rom und in Florenz, an dem Hof der Este in Ferrara, des Herzogs Guido in Urbino, der Isabella Gonzaga in Mantua theils schon erreicht hatten, theils in der Folgezeit erreichten.

Doch um hier noch einmal auf die Charakteristik des Tyrannen von Rimini zurückzukommen, dessen typische Bedeutung wir bereits hervorhoben: Nachdem Pius II. ihn in Folge der zahllosen Beispiele von Grausamkeit, Blutdurst, sittlicher Ausschweifung exkommunizirt und in effigie verbrannt hat, kann er nicht umhin, sich über seine vielseitige geistige Bildung, seine Kenntniß der Literatur und Philosophie des Alterthums anerkennend, ja bewundernd auszusprechen.

Gelegentlich sucht er freilich ihn und seinen Musenhof in's Lächerliche zu ziehen, so zum Beispiel in Auslassungeu wie die folgende: „In seiner Burg — arx Sismundae — halten sie ihre oft sehr giftigen Disputationen in Gegenwart des Dux, wie sie ihn nennen. In ihren lateinischen Dichtungen preisen sie ihn natürlich wie einen Gott und besingen seine Liebschaft mit der schönen Isotta."

Die wesentlichsten Bildungsmittel des unter dem Mäcenat des Papstthums und der einzelnen, wie wir sahen, oft sehr mächtigen Tyrannen, rasch sich entfaltenden gesellschaftlichen Habitus, wie er allmälig aus jener antikisirenden Richtung der Zeit und der Beimischung des modernen italienischen Volksgeistes erwuchs, waren in erster Linie: die im Sinne des klassischen Alterthums völlig umgestalteten Grundsätze der Pädagogik; die Umbildung des mittelalterlich feudalen Hauswesens in das moderne, endlich die Reform des öffent-

lichen Festwesens, das wie heute so zu allen Zeiten eine bedeutende Rolle im italienischen Volksleben spielte.

Der eigentliche Begründer der modernen Pädagogik war Vittorino da Feltre, einer der edelsten und reinsten Charaktere, die in jener Uebergangsphase als Faktoren des sich vollziehenden Umschwungs hervortreten.

Sein ganzes Leben war der Ausgestaltung und praktischen Verwerthung seiner pädagogischen Grundsätze gewidmet. Am Hof des Gonzaga in Mantua trat Vittorino da Feltre nach seiner vorherigen Thätigkeit, als Hofmeister der herzoglichen Kinder, mit seinen pädagogischen Theorien zuerst an die Oeffentlichkeit. In so hohem Ansehen stand dieser Humanist bei seinem fürstlichen Brodherrn, daß der Gonzaga es sich offenkundig zur Ehre anrechnete, daß Mantua „unter der Leitung seines Haus- und Hofpädagogen die Bildungsanstalt der gesammten italienischen Aristokratie geworden war."

An dieses anfangs nur für den Adel bestimmte Institut, dessen Einrichtung auf Vittorino's in ihrer Art ganz neuen Statuten begründet war, in denen vielseitige gymnastische Uebungen als eines der wesentlichsten Elemente eingeführt wurde, ebenso die Kenntniß der Literatur des Alterthums, knüpfte sich mit der Zeit die Aufnahme strebsamer aber unbemittelter Talente. Gemeinsam mit den jungen Edelleuten, ein und derselben Schul-Disziplin unterworfen, wurden die Ersteren hier in jeder Beziehung völlig ihren vornehmen Genossen gleichgestellt, im Vittorino's Hause erzogen.

Auch dies war eine Neuerung der Zeit, die der früheren feudalen Trennung der Klassen durchaus widersprach und als eines der bedeutsamsten Symptome der im Schooße der Zeit gährenden Reform-Ideen anzusehen ist.

Umfassender als Vittorino, dessen System wesentlich auf religiösen und ästhetischen Grundsätzen beruhte, legte sein Zeit- und Gesinnungsgenosse Guarino da Verona das

Hauptgewicht auf Gelehrsamkeit. Er begann seine Laufbahn an dem Hof des Herzogs Nicolò d'Este, der ihn nach Ferrara berief. In derselben Weise, wie Vittorino unterrichtete auch er in der Folgezeit eine Schaar von Armen. Indessen hatte auch Guarino nicht nur die wissenschaftliche Bildung im Auge. Vielmehr war auch sein Institut, wie das Vittorino's gleichzeitig eine Pflanzstätte der strengsten Moral und Religiosität.

Ueber das Hauswesen als solches, wie es sich gleichzeitig entwickelte, ist uns in dem „Trattato del governo della famiglia" des L. B. Alberti, jenes Wundermenschen, der in der Allseitigkeit seiner Bildung und seiner Talente oft als Prototyp Lionardo's da Vinci hingestellt wurde, ein höchst anschauliches Bild erhalten.

In Conversationsform setzt ein Hausvater seinen Söhnen die wesentlichsten Bedingungen einer mustergültigen Haushaltung auseinander. Die erste und wichtigste Vorbedingung zu einer solchen ist ein beträchtlicher Grundbesitz, der selbst die nothwendigsten Existenzmittel für die Bewohner des Hauses liefert. Mit diesem soll ein industrieller Betriebszweig verbunden sein. Die Lebensart der Familie soll einfach, Alles was zum Inventar des Hauses gehört, dauerhaft und kostbar sein. Die von dem Hausherrn geleitete Erziehung darf nicht allein auf die Kinderstube beschränkt sein, sondern das ganze Hausgesinde soll unter dem unmittelbaren Einfluß desselben stehen. Als vornehmstes Erziehungs-Prinzip wird, der Neubegründung der Pädagogik durch Vittorino und Guarino entsprechend, die Autorität mehr als die Gewalt, als Richtschnur der häuslichen Disziplin hingestellt. „Sowohl die eigenen Söhne als die Dienerschaft müssen so behandelt werden, daß sie gern am Hause halten."

Wie man aus diesen wenigen, aus dem Ganzen hervorgehobenen Grundbedingungen des Hauswesens in dem

genannten Schriftstück ersieht, ist von mittelalterlich-feudalem Anstrich kaum noch Etwas übrig.

In demselben Werk erwähnt der Autor auch der besonders in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts in Aufnahme kommenden Kultivirung des Landbesitzes und der Vorliebe der Italiener für denselben. Er selbst scheint diese Liebhaberei lebhaft zu theilen, wie es aus der Einleitung hervorgeht: „Um Florenz," heißt es da „liegen viele Villen in kristallheller Luft, in heiterer Landschaft mit herrlicher Aussicht. Da ist wenig Nebel, kein widerwärtiger Wind.

Alles ist gut, auch das Wasser. Von den zahlreichen Bauten sind manche wie Fürsten-Paläste, manche wie Schlösser anzusehen, prachtvoll und kostbar."

Eben diese üppigen, mit allem Luxus und allem Pomp ausgestatteten Lustschlösser der Reichen und Vornehmen haben wir uns auch zum großen Theil als die Pflanzstätte der öffentlichen Festspiele und Lustbarkeiten zu denken, denen eine so bedeutsame, auf das gesammte Geistesleben zurückwirkende Rolle in der Geschichte der Renaissance-Kultur zufiel. Giebt es doch kaum ein Gebiet des sozialen Lebens, in welchem sich der Charakter der Zeit, die ästhetische und künstlerische Bildungsstufe derselben deutlicher wiederspiegelt.

Die Umgestaltung des Festwesens von dem mittelalterlichen in den modernen Habitus fällt in Italien in die Mitte des XV. Jahrhunderts. Bis dahin hatten die öffentlichen Festlichkeiten, wie sie z. B. an den Fürstenhöfen Italiens, bei besonderen Gelegenheiten, beim Regierungsantritt eines Herrschers, bei dessen Verlobung 2c. gebräuchlich waren, bei aller Prachtentfaltung einen mittelalterlich rohen Styl beibehalten, dessen Pointe häufig in möglichst absurder Undeutlichkeit und in dem entsprechendem Mysticismus gesucht wurde.

Wie in Wissenschaft und Kunst, so bot auch nach dieser Seite Florenz in Italien den Ausgangspunkt zu einer rasch fortschreitenden Reform.

Am frühesten begann man hier die noch durch zwei Jahrhunderte — als in der bildenden Kunst die Vorliebe für die Allegorie längst geschwunden war, vorherrschenden symbolischen und allegorischen Motive der öffentlichen Schaustellungen aus solchen Vorstellungen zu entlehnen, für die das Verständniß des Volkes vermittelst der populären Dichtung und Kunst: durch Dante's Göttliche Komödie und durch den Darstellungskreis der Giottesken Malerei, vorbereitet und gereift war. Zugleich tritt in der Behandlung dramatischer Aufzüge, die nach wie vor den Mittelpunkt des öffentlichen Festwesens bilden, eine zweite wichtige Neuerung ein.

Diese Neuerung bezieht sich auf die Staffage, die architektonische und landschaftliche Ausstattung der Scene, der man von nun an eine ganz neue, wesentliche Bedeutung einräumt.

Wie aus den wenigen erhaltenen Texten der religiösen Dramen hervorgeht, pflegte man bei den Aufführungen, dem vorwiegend auf das Plastische gerichteten Zuge der Zeit entsprechend, auf den dichterischen Gehalt derselben die mindeste Aufmerksamkeit zu verwenden. Die Hauptsache war die Pracht der Kostüme, deren Schilderung mitunter an die üppigsten Beispiele des altrömischen Cäsaren-Pompes erinnert, demnächst die malerische Dekoration der Scene.

Mit Ausnahme vereinzelt dastehender Beispiele, wie das Passionsspiel, das während der furchtbaren Pest im Jahre 1448 von dem Bußprediger Roberto da Lecce angeordnet ward und ohne jegliche auf die Sinne wirkende Beigabe das ganze Volk zum Weinen brachte; mit Ausnahme derartiger seltener Fälle wurde in solchen Aufführungen jedes andere Interesse zu Gunsten der sinnlichen

Schaulust in den Hintergrund gedrängt. Was in dieser Beziehung geleistet wurde, entsprach denn auch in jedem Sinne dem feingebildeten Kunstgeschmack der Zeit und erreichte an einzelnen Fürstenhöfen, wie z. B. in Ferrara, Urbino, Mantua ꝛc., eine wahrhaft großartige Prachtentfaltung. Da wurden weder Mühen noch Kosten gescheut. Die namhaftesten Künstler Italiens, so z. B. Brunelleschi, später Andrea del Sarto, Francesco Granacci und Lionardo da Vinci hielten es nicht unter ihrer Würde, ihre Kräfte zur Lieferung von Zeichnungen und zum Arrangement der Dekorationen zu leihen.

Für das Fest der St. Annunziata, das in Florenz auf der Piazza St. Felice gefeiert wurde, erfand Brunelleschi selbst den erforderlichen Apparat in Gestalt einer Himmelskugel, die von zwei Engelskreisen umschwebt ward und in welcher die Krönung Maria's durch Christus in lebenden Bildern dargestellt wurde.

Nächst dem Frohnleichnamsfest, das in Florenz den ersten Rang behauptete, stand das Fest Johannes des Täufers, als dem Schutzpatron der Stadt Florenz, daselbst in besonderem Ansehen. Von letzterem entwirft ein Augenzeuge uns folgende, durch ihre Anschaulichkeit besonders interessante Darstellung, die wir als eine der typischesten aus jener Zeit uns erhaltenen Berichte hier folgen lassen: Fast zwei Monate vor dem Feste nehmen die üblichen Vorkehrungen ihren Anfang. Die Frauen und Mädchen holen aus ihren Kisten und Truhen hervor, was sie an Putz besitzen, die Männer ihrerseits richten ihre Gewehre und Rüstungen her, füttern und pflegen ihre Reitpferde sorgsamer, als das ganze Jahr hindurch, auch unterläßt kein florentinischer Bürger, seine Vorräthe an Wollstoffen, Teppichen, Flaggen, Kerzen u. dergl. zur Feier des Tages bereit zu halten, kurz während drei bis sechs Wochen gleicht ganz Florenz, von den Palästen

der Vornehmen bis zu den niedrigsten Hütten des Proletariats, einer großen Werkstatt.

Tagelang zuvor schon währen die öffentlichen Spiele, Tourniere, Bälle, Musikaufzüge in allen Hauptstraßen und auf den öffentlichen Plätzen. Doch dies sind nur schattenhafte Vorspiele der mit Ungeduld erwarteten Feier; vor Erwartung fiebernd sucht man, wie es eben geht, sich die Zeit zu kürzen bis zur Vigilie des heiligen Johannistages. Mit dieser nimmt das eigentliche Fest seinen Anfang, und zwar wird dasselbe mit einer prächtigen Ausstellung sämmtlicher Schauläden der Stadt eröffnet. Auf mächtigen, zu diesem Zweck hergestellten Gerüsten lassen die großen Fabrikanten und Kaufleute Alles aufrichten was sie nur besitzen an Stickereien, Gold- und Silberfahnen, Juwelen, Statuen, Gemälden, Waffen, Rüstungen und sonstigen Erzeugnissen der Gold-, Silber- und Erzgießerei.

Durch die in ein wahres Pracht-Museum verwandelten Straßen bewegt sich eine gleicherweise in Sammet- und Seidenstoffen, Gold- und Juwelenschmuck prangende Prozession des Clerus mit Allem, was die Stadt Florenz „von der Kinnlade und dem Zeigefinger des heiligen Johannes" angefangen, nur an besonders hochgehaltenen Reliquien besitzt.

In prachtstrotzenden Gefäßen, gefolgt von dem Triumpfwagen und schmetternden Musikchören, werden letztere vor der feierlich nachfolgenden Volksmenge hergetragen so daß des Schimmers und Glanzes von dem Schaugepränge der Straßen bis hinauf zu den in Kerzen- und Guirlandenschmuck verschwindenden Dachzinken kein Ende ist.

Diesem Aufzug folgt ein zweiter der gesammten Bürgerschaft, zu Paaren geordnet, voran die Angesehensten und Aeltesten, ihr nachfolgend die Jugend, sämmtlich in den kostbarsten Festgewändern, jeder eine Fackel in der Hand,

die unter ringsum schallender Musik zu Ehren des heiligen Johannes des Täufers vor der Thür des Tempels niedergebrannt wird.

Wie der Frühzug der Geistlichkeit, so nimmt auch der Umzug der Bürgerschaft seinen Weg durch alle Hauptstraßen der Stadt.

Aber auch dies Alles ist nur das Vorspiel „die Vigilia".

In der Frühe des folgenden Morgens ist die Piazza (Platz) della Signoria in derselben Weise hergerichtet, d. h. so von Kränzen, Prachtgeweben und Kerzenglanz umwoben, daß auch nicht ein Handbreit von den Dächern, den Mauern, dem Straßenpflaster sichtbar bleibt; die offenen Fenster ringsum angefüllt mit Frauen und Mädchen, die ebenso wie der üppige Rahmen, der sie umgiebt, in Federn, Blumen, Gold und Perlen prangen; überall ein magisches Schimmern und Flimmern, ein wahrer Triumpf für's Auge.

Inmitten dieser prunkenden Staffage aber erheben sich im Umkreis der Piazza mehr denn hundert vergoldete Triumpfbögen, einer neben dem andern, geschmückt mit den Insignien der Stadt, dazwischen theils Gruppen von Männern, die in voller Rüstung und hoch zu Pferde allerlei glänzende Waffenspiele vollführen, theils Gruppen von Mädchen, die, auf das Anmuthigste kostümirt, volksthümliche Tänze zur Darstellung bringen.

Den Mittelpunkt des Schauspiels aber bildet während der nunmehr sich folgenden drei großen Festtage selbstverständlich die Piazza di San Giovanni (Johannes).

Unter einem künstlich errichteten Prunkhimmel werden hier die sogenannten „Mirakel" des Johannesfestes zur Ergötzung des Publikums aufgeführt. Da sieht man zwischen den von innen erhellten, zierlich mit Kränzen übersäten Wolken, Schaaren von Amoretten (welche letztere von nackten, nur mit Flügeln bedeckten Kindern dargestellt werden) ihr

Wesen treiben. So geschickt sind die Gerüste hergestellt, auf denen innerhalb der künstlichen Wolkenatmosphäre die gefiederte Seraph-Schaar sich tummelt, daß sie sich ohne alle Gefahr hin und her bewegen, dem Anschein nach über- und durcheinander flattern kann, was vollends dem ganzen Schauspiel einen märchenhaften Zauber verleiht. „Die Pausen zwischen den Mirakeln und den Prozessionen," schließt die, wie erwähnt, von einem Augenzeugen stammende Schilderung: „wurden durch glänzende Festgelage, Bälle und Tourniere ausgefüllt."

Wie Florenz in der Ausstattung des Frohnleichnamfestes und der Johannesfeier, so that sich Rom wiederum in der Pracht seiner Carnevalzüge hervor. Die Hauptrolle spielten die mit allem erdenklichen Pomp ausgerüsteten Triumfzüge altrömischer Feldherrn.

Der erste dieser Aufzüge „il Trionfo di Cesare" fand in Rom unter dem zwar der humanistischen Bewegung überhaupt feindlich gesinnten, dieselbe d. h. Kunst und wissenschaftlichen Fortschritt aber doch unbewußt durch seine Prachtliebe fördernden Paul II. statt, und erregte im Volk einen maßlosen Jubel.

Noch glänzender als dieser erste Aufzug war der von dem Maler Granacci angeordnete Triumfzug des Augustus nach dem Siege über Clopatra, bei welchem der Wagen des Imperators von einem endlosen Zuge mythologischer Masken, gefesselter Könige, Trophäen und einem antik kostümirten Senat begleitet war.

Diese Aufzüge gewannen für die Bewegung, die zu verfolgen hier unsere Aufgabe ist, eine tiefgreifende Bedeutung. Denn sie riefen zuerst im Volksbewußtsein wieder das Interesse für die römischen Alterthümer wach, gleichzeitig für das alte Rom und seine Ruinen. Ja es ist keine Uebertreibung, wenn man annimmt, daß letzteres, d. h. die eigent-

liche Ruinenstadt, zum großen Theil dem Eindruck jener Festzüge auch das Gemüth des Volkes, die Rettung vor der ihr drohenden Gefahr gänzlicher Zerstörung zu danken hat. Wie es in dieser Beziehung zur Zeit noch herging, darüber sind uns in den Berichten der gleichzeitigen Chronisten zahllose Beispiele erhalten. „Täglich," so ruft im Jahre 1417 der Humanist Cincius klagend aus, „täglich kann man das Amphitheater, den Circus, das Colosseum der Bildsäulen und des köstlichen Marmorschmucks beraubt sehn, wenn Bürger, ja auch nur Menschen diejenigen zu nennen sind, die solche Schandthaten verüben." Zum Schluß seiner fulminanten Philippika fordert er „den Tod durch den Strang" für Jeden, der sich in Zukunft noch irgendwie an den Ueberresten des Alterthums, sei es gegen die Monumente, sei es gegen die schriftlichen Reliquien desselben vergreifen würde.

Noch in den dreißiger Jahren desselben Jahrhunderts spricht Aeneas Silvius über die unbehindert fortgehende Verwüstung der Ruinen sich aus, wie folgt:

„Immer ergötzt mich, o Rom, die Beschauung deiner Ruinen,
Deine vergangene Pracht schaut aus den Trümmern hervor,
Doch dein Volk hier bricht von den alten Mauern den Marmor,
Brennt sich zu niederem Zweck Kalk aus dem köstlichen Stein.
Treibt es den Frevel so fort noch drei Jahrhunderte, dann wohl
Bleibt von dem Edlen hier nimmer zurück eine Spur!"

Als Papst ertheilte Aenäas Silvius im Jahre 1462 eine Bulle zum Schutz der Monumente — ein bedeutsames, zeitgeschichtliches Dokument, dessen Wortlaut folgender ist:

„Da wir unsere erhabene Stadt zu erhalten wünschen, müssen wir namentlich darauf bedacht sein, daß nicht bloß die Basiliken und übrigen gottesdienstlichen Orte in ihrer Integrität geschützt und bewahrt bleiben, sondern daß gleicherweise die alten Bauten und Trümmer für die Nachwelt gerettet werden. Denn nicht nur tragen diese Bauwerke zum

Glanz und Schmuck der Stadt wesentlich bei, während sie die fruchtbaren Erinnerungen an alte Größe und Tugend beleben, sondern was noch höher anzuschlagen ist, diese Trümmer lehren uns eindringlicher als alles Andere, die Vergänglichkeit der Dinge.

Sie weisen darauf hin, wie in dieser Welt Nichts besteht, in dem wir die Bauten, welche unsere Ahnen im Vollgefühl ihrer Macht und ihres Reichthums im Wettstreit mit der Ewigkeit errichteten, durch Jahre und Unglücksfälle beschädigt und zu Boden gestürzt sehen."

Die Pietät für das alte Rom — durch die eben angedeuteten Anstrengungen der Gebildeten, sowohl als durch jene dramatischen Aufzüge aus der Cäsarenzeit und deren Wirkung auf das Volk einmal wachgerufen — steigerte sich bald, zumal in den reichen und vornehmen Klassen zur Leidenschaft für Antiquitäten überhaupt. Man wetteiferte in dem allgemein erwachten Sammeltriebe um den Besitz von Sculpturen, Münzen, Gemmen und sonstigen antiken Raritäten. Die Medici, die Rucellai in Florenz besaßen wohlgeordnete Antiken-Kabinete. Von dem großen Federigo da Urbino erzählt der Graf Castiglione in seinem „Libro del corteggiano": (d. Buch von dem mustergiltigen Hofmann) „Auf rauher Stätte zu Urbino erbaute Federigo einen Palast, der nach der Meinung Vieler der schönste ist, den ganz Italien aufzuweisen hat, und der so reich und prächtig angelegt war, daß er eher einer Stadt als einem einzelnen Gebäude glich. Nicht allein mit dem allgemein gebräuchlichen Prunk war derselbe ausgestattet: als reiche Säle, silberne Vasen, mit Goldstoff überzogene Möbel und ähnliche Dinge, sondern den köstlichen Schmuck unzähliger Marmor- und Bronze-Statuen, kostbare Gemälde, Musik-Instrumente aller Art fügte er dem übrigen Luxus bei. Und die ausgezeichnetsten Kunstgegenstände fanden hier Aufnahme."

Aber nicht nur die Reichen und Vornehmen waren von dieser leidenschaftlichen Alterthumsbegeisterung ergriffen. Wie sehr dieselbe alle Schichten der Bevölkerung von der höchsten bis zur niedrigsten durchdrang, beweist unter Anderem der Vorfall mit der „antiken Mädchenleiche“ der sich in Rom ereignete.

Es war während des Pontifikats Innocenz VIII.; da entdeckten lombardische Maurer an der Via Appia auf dem Trümmerfelde, welches den Namen „Roma vecchia“ führt, ein antikes Grab; darin einen mit einer Bleidecke umschlossenen Marmorsarkophag mit der Inschrift: „Julia Claudia.“ Er enthielt die Leiche eines 15jährigen Mädchens. Das üppige Haar, welches die niedrige Stirn umrahmte, war nach rückwärts in einen Knoten gewunden, dann durch ein Netz zusammengehalten. Schwarze Wimpern zogen sich über die leicht geöffneten Augen hin. Die blaßrothen Lippen waren ein wenig geöffnet und ließen die kleinen weißen Zähne durchschimmern. Der Schönheit des Gesichts entsprach die Schönheit des ganzen Körpers.

Die Lombarden, die sich mit den Edelsteinen und Kostbarkeiten, welche sie schmückten, auf und davon machten, ließen die Leiche liegen, die in den Conservatoren-Palast auf dem Kapitol getragen wurde. Alsbald begann das Volk dorthin zu wallfahren. Künstler kamen, sie abzumalen „denn sie war schön, wie man es nicht sagen, noch beschreiben kann, und wenn man es sagte oder beschriebe, so würden es die, die sie nicht sahen, doch nicht glauben.“ So heißt es wörtlich in der Schilderung eines Augenzeugen.

Der Enthusiasmus, den dieser Fund erregte, der Kultus, den man der heidnischen Mädchenleiche zu Theil werden ließ, schien den Papst in so hohem Grade gefährlich, daß Innocenz den Befehl gab, sie bei nächtlicher Weile fortzuschaffen und heimlich verscharren zu lassen.

Die Schönheit der Todten, von der es hieß „sie habe noch ganz die Farbe des Lebens“ mochte durch eine farbige Maske erzielt sein. Wie dem auch sei, das Wesentliche an diesem Vorfall ist nicht der thatsächliche Bestand des Fundes, nicht die Frage: Ob wir es mit einer demselben entsprechenden oder nicht entsprechenden Auffassung zu thun haben?

Es ist die Wirkung, die der Fund der heidnischen Mädchenleiche auf die Gemüther übte, der einstimmige Jubel über das gleichsam in Fleisch und Blut wieder aufgefundene antike Schönheitsideal, an dem von nun an alle Angriffe wirkungslos abprallen, sie mögen von den Päpsten ausgehen, denen es um ihre mittelalterliche Unfehlbarkeits-Glorie bangt, oder von den Bußpredigten fanatischer Kanzelredner. Selbst wenn diese die Bedeutung eines Rethors haben, wie Savonarola, sie vermögen den unumstößlichen, weil in dem Herzen des Volks errichteten Altar Apolls und seiner jubelnden Musenschaar, nicht zu erschüttern!

Der „unbekannte Gott“, dem zur Zeit des Propheten von Nazareth die römischen Cäsaren zitternd Altäre errichteten, der Gott der Askese, der die elementaren Kräfte der Menschennatur als Fallstrick, als Lockung zur Sinnlichkeit und zur Verderbniß zu kasteien und zu ertödten befahl, er muß noch einmal Frieden schließen mit den Göttern Roms und Griechenlands!

Nicht sowohl der Kreuzeshügel und die Schädelstätte von Golgatha, als der Olymp mit seinem heidnisch heitren Treiben nimmt von nun an den ersten Rang ein in der Phantasie der Künstler.

Seine herrlichsten Triumphe aber feiert der bildende Menschengeist erst in jener geheimnißvollen Durchmengung heidnisch-antiker und christlich-moderner Elemente, den der Höhepunkt der Renaissance-Kultur uns in den Schöpfungen Roms und Venedigs so oft vor Augen führt.

Ja, wenn wir uns das Gleichniß gestatten dürfen, so handelt es sich hier gewissermaßen um eine Wiederholung des Kampfes, den die alttestamentliche Sage uns in dem Bilde von der „Jakobsleiter" vorführt. Das Irdische — in dem Sinne, den wir hier im Auge haben, das Sinnlich-Elementare — es hört nicht auf mit dem Herrscher, dem Gott, dem über dasselbe Erhabenen, zu ringen, bis jener endlich dem: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn!" Gehör giebt.

Nur als die Frucht solchen Ringens haben wir in der Folgezeit den David Michelangelo's die Sybillen Raphael's, die Madonnen Tizian's und — um die an sich typischeste unter jenen Erscheinungen hervorzuheben — die Mona Lisa Lionardo's anzusehen.

All den Blüthen, die jene Frühlingsstürme des Zeitalters der Renaissance, wie wir sie im Laufe unserer Darstellung skizzirten, in's Leben riefen, und wie sie sich in immer reicherer Ausgestaltung vor uns entfalten werden, nachzugehen, wird an einer anderen Stelle dieses Werkes unsere Aufgabe sein.



V.

Das päpstliche Mäcenat des XVI. Jahrhunderts.





Das päpstliche Mäcenat des XVI. Jahrhunderts.

Der große Nachfolger Borgia's, Julius II. (1503 bis 1513), als Machthaber einer der gewaltigsten Charaktere der Renaissance, trug ebenso wie Sixtus IV. und wie Alexander Borgia, vom Priester nichts als den Namen an sich. Das ganze Bestreben dieses Papstes war darauf gerichtet, die Verwaltung des Kirchenstaates nach den neuen, aus der gesammten Zeitströmung sich entwickelnden Ideen umzugestalten.

Dieses Vorhaben vollführte Julius, indem er die Verweltlichung des Priesterregiments, die bisher immerhin für eine Ausschreitung von Seiten der Päpste gegolten, zur Richtschnur der von ihm ausgehenden Staatsreform nahm, die das priesterliche Reich der Kirche vollends in ein weltliches Königreich verwandelte. Julius besaß nicht nur alle Eigenschaften, die zur Durchführung des neuen Regierungssystems erforderlich waren. Die mächtig treibenden Lebenskeime der neu sich gestaltenden Kultur-Epoche: die moderne Staatsidee, die moderne Kirche, moderne Wissenschaft und Kunst unterstützten ihn. „In dem weitesten Sinn der Träger dieser neuen Kultur-Epoche zu werden," das war das Ziel seiner ehrgeizigen Wünsche. Wenn es die Erreichung dieses Zieles galt, gab es für ihn keine Hindernisse. Weder die Ver-

wünschungen seiner Feinde, noch die Ströme von Blut, die es kostete, schreckten ihn zurück.

„Seit Julius Papst geworden" sagt einer seiner Zeitgenossen „erfüllte den Kirchenstaat solches Waffengelärm, als säße Mars selbst auf dem heiligen Stuhl." — „Der Papst ist sehr klug und ein großer Staatsmann" schreibt der venetianische Botschafter während eines Besuches von kritischem Charakter, bei dem es sich um die Lösung verfänglicher diplomatischer Konflikte handelt „trotz der Gicht, an der er leidet, ist er in Kraftfülle und Thätigkeit; er will der Herr und Meister des Spiels der Welt sein."

Die Ausschreitungen seines Ehrgeizes waren es, die auch im Volke Stimmen laut werden ließen, die spottend riefen „die Schlüssel Petri habe dieser Papst in den Tiber geworfen und nur das Schwert Pauli behalten."

In der That geberdete sich Julius bei all seinen Kriegen mit einem titanenhaften Ungestüm, das jede seiner Unternehmungen, welcher Art sie sein mochte, kennzeichnete. Deshalb gab ihm das Volk, wie seinem großen Zeitgenossen, Michel Angelo, den Zunamen: „Il Terrible" — ein Ausdruck, der im Italienischen nicht nur „furchtbar" sondern zugleich „erhaben" bedeutet.

Eines der grellsten Beispiele seiner stürmischen Natur bietet z. B. die Belagerung von Mirandola. Trotz der Gicht, an der er litt, ließ Julius sich in's Lager tragen, um persönlich den Oberbefehl der Beschießung zu übernehmen. — Mit seinem lang herabhängenden Haupt- und Barthaar mehr einem verwilderten Kriegsmann, als einem Priester gleichend, ließ er sich, als die Burg genommen war — statt, wie üblich, feierlich seinen Einzug zu halten — ohne Weiteres durch eine Mauerbresche in einem hölzernen Kasten hinaufziehen. Auf seinen rastlosen Eroberungszügen von Mirandola nach Bologna, und von Bologna wieder

nach Imola geworfen, war er in Folge physischer Erschöpfung nicht mehr fähig, ein Pferd zu besteigen. Da sah man den römischen Papst in fast vagabundmäßigem Aufzuge, auf hochrädrigem, mit 4 Rossen bespanntem Wagen, von Schaaren jubelnder Gassenjungen gefolgt, die Romagna durchstreifen. „Cosa in quel tempo tenuta indegna e molto ridicola — ma cosi era fatta la furiosa natura di quest' uomo.“ — „Ein in jener Zeit höchst lächerliches und unwürdiges Verfahren“ sagt der Geschichtsschreiber Jacopo Nardi „aber so war die heißblütige Natur dieses Mannes beschaffen.“ Von dem Volk wurde er als Krieger gleich einer Gottheit gefürchtet. Er selbst aber war sich wohl bewußt, daß künstlerische Verherrlichung, mehr als alle Waffenthaten seinem Namen Unsterblichkeit sichern würde. Er erwies sich den Künstlern und Gelehrten seiner Zeit stets als ein herrischer und gewaltsamer, aber auch fürstlich großmüthiger Protektor. Auch diesem Begehren „durch künstlerische Errungenschaften seinem Pontifikat Glanz zu verleihen“ kamen die Umstände entgegen. — Nach Jahrhunderte währendem Entwickelungsprozeß, trieb die in jeder Beziehung zu völliger Reife gediehene Kunst in dem kurzen Zeitraum seines Pontifikats sowohl in der Malerei, als in den Schwesterkünsten, der Architektur und Plastik, ihre herrlichsten Blüthen. — Durfte er sich doch rühmen, daß unter ihm das goldene Zeitalter, wie es sich in den Werken eines Bramante, eines Michel Angelo, eines Raphael offenbarte — seinen Höhepunkt erreichte. Ja — die Erde selbst schien sich aufzuthun, um dem Halbgott auf dem päpstlichen Thron die großartigsten Schätze des wiedererstehenden Alterthums auszuliefern, und sie ihm zu Füßen zu legen.

Bald nach dem Funde in den Titusthermen, bei dessen Ausgrabung, als kaum die ersten Spaten angelegt waren, Giuliano di San Gallo seinem Begleiter, Michel Angelo zu-

rief: „Das ist Laokoon, von dem Plinius redet“ entdeckte man in dem Campo di Fiore den Torso des Herkules, nach dem Michel Angelo seine Gestalten schuf. Nicht lange zuvor hatte der Papst den in seinem Besitz befindlichen Apoll (jetzt unter dem Zunamen „del Belvedere“ bekannt) in den Vatikan schaffen lassen und im Garten des Belvedere den Grund zur vatikanischen Sammlung gelegt. Diesen großartigen Entdeckungen gesellten sich bald noch die verlassene Ariadne, die Venusstatue der Gemahlin des Alexander Severus und noch eine Menge anderer erheblicher Funde bei.

Zu gleicher Zeit erhob sich an Stelle der durch 1200jährige Erinnerungen zum Volksheiligthum geweihten Basilika St. Peters, der auf Julius' Befehl unternommene Neubau in seiner jetzigen Gestalt, als Zeugniß der Verweltlichung des Julianischen Papstthums und der sinkenden Herrschaft der katholischen Kirche.

Der Ablaßhandel, durch welchen die ungeheuren Kosten „dieses Gebirges von Gold, Erz und Silber“ aufgebracht wurden, ward für Viele der Grund zur Loslösung vom Katholicismus. So verschuldete der materielle Bau St. Peters, heißt es in den Schriften Pallavicini's, des Geschichtsschreibers des Tridentiner Konzils „den Einsturz eines großen Theiles seines geistlichen Gebäudes, denn um all' die Millionen zusammenzubringen, die das kolossale Werk verschlang, mußte der Nachfolger von Julius das thun, woraus die Häresie Luther's entsprang, und diese hat die Kirche um viel mehr Millionen Seelen ärmer gemacht.“

Trotz all des äußeren Glanzes, den Julius der Kirche durch seine glücklichen Kriegsunternehmungen und durch sein Kunstmäcenat verliehen hatte, schienen ihn, als er im Jahre 1513 jählings am Fieber erkrankte und sein Ende herannahen fühlte, schwere Gewissensskrupel zu ängstigen.

fühlte er, daß es nur ein Blendwerk von theatralischem Pomp war, mit dem er, wie seine Vorgänger Sixtus IV., Alexander Borgia, vor der Welt den Schaden verheimlichte, der seit dem Schisma an der heiligen Institution St. Peters zehrte, ihren Untergang vorbereitete? Er berief das heilige Kollegium an sein Sterbelager; er bat die Kardinäle, für sein Seelenheil zu beten „da er ein großer Sünder gewesen, und die Kirche nicht wie er sollte, regiert habe.“

Als aber am 21. Februar 1513 der Papst gestorben war, rief Paris de Grassis, ein römischer Chronist, ihm diese Worte nach: „Nie seit den 40 Jahren, die ich in der Stadt lebe, sah man bei eines Papstes Todtenfeier eine so große Volksmenge. Alle wollten den todten Julius sehen und seine Füße küssen. Mit Trauern riefen sie seiner Seele Heil, da er im vollen Sinne ein römischer Pontifex, ein Vikar Christi gewesen war, ein Bewahrer der Gerechtigkeit, Mehrer der apostolischen Kirche, Verfolger und Bändiger der Tyrannen und Befreier Italiens von den Barbaren.“

In grellem Gegensatz zu diesem Urtheil steht freilich das eines anderen Zeitgenossen, des Florentiner Orators Franzesko Vettori, der zu den gemäßigtesten und unparteiischesten Kritikern jener Epoche gehört. Es war dieses letztere zwar nicht persönlich gegen Julius, sondern gegen das Papstthum überhaupt gerichtet, wie dasselbe sich von Pius II. bis auf Julius entwickelt hatte. „Wer das evangelische Gesetz betrachtet“ lautet es hier „der wird sehen, daß die Päpste, obwohl sie Statthalter Christi heißen, eine neue Religion eingeführt haben, die von jener Christi nichts als den Namen trägt. Christus gebot die Armuth und sie strebten nach Reichthum; er gebot die Demuth und sie folgen dem Hochmuth; er gebot die Unterwürfigkeit und sie wollen die Welt beherrschen.“ — Auf den kriegerischen Julius war

der liebenswürdige, weichliche Sohn Lorenzos, der üppige Genußmensch Giovanni Medici auf den päpstlichen Thron gefolgt.

Trotz ihrer ganz entgegengesetzten Charaktere repräsentiren diese beiden Päpste den Höhepunkt des gesammten Geisteslebens der italienischen Renaissance.

Als nach Beendigung des Konklave ganz Rom widerhallte von dem Jubelruf des Volkes: „Palle! Palle! Medici!“ da schrieb der kaiserliche Botschafter an Karl IV. „Dieser Papst wird eher sanft wie ein Lamm, als wild wie ein Löwe, und ein Mann des Friedens sein.“ Wie es um die Lammesnatur des neuen Papstes stand, das freilich bewies Leo in der Folgezeit durch seine Politik Frankreich gegenüber, in welcher sich die alte Fuchsschlauheit des Mediceischen Charakters in eben so hohem Grade offenbarte, als florentinische Ränkesucht und Grausamkeit in persönlichen Angelegenheiten. — Am schroffsten kennzeichnet sich unter mehreren ähnlichen Fällen die Heimtücke, deren er bisweilen fähig war, in dem Prozeß eines jungen politischen Schwärmers, des Kardinal Alfonso Petrucci.

Aufgereizt durch Ungerechtigkeiten, die Leo an seiner Familie geübt, trachtete dieser dem Papst nach dem Leben. Nachdem Leo die Mitverschworenen des Kardinals unter den entsetzlichsten Martern hatte hinrichten lassen, begnadigte er jenen öffentlich, um ihn alsdann in dem berüchtigten Verließ der Engelsburg, dem sogenannten „Samarocco“ von seinem, zu solchen heimlichen Diensten eigens geschulten Mohren Roland erdrosseln zu lassen. Dieser, wie noch mancher demselben entsprechende Fall zog dem neuen Papst binnen Kurzem solchen Haß zu, daß ein römischer Geschichtsschreiber unverhohlen die Frage zu äußern wagte: „Wozu noch die kanonischen Gesetze dienten, die den Priestern

verbieten, ihre Hände in Blut zu tauchen, da die Päpste selbst Antichristen, Mörder und Tyrannen seien."

Hatte Julius vor Allem nach Erweiterung politischer Machtvollkommenheit gestrebt, und beruhte sein Kunstmäcenat, wie wir bereits sahen, wesentlich auf persönlichem Ehrgeiz, so kannte Leo, dem als Medici das tiefe künstlerische Bedürfniß im Blute lag, keinen höheren Wunsch als „den glanzvollsten Kunstprotektor auf dem päpstlichen Stuhl" zu repräsentiren. — Es schien, als wolle er in dieser Beziehung selbst seinen großen Vorgänger überbieten, während er sich um die Politik, sofern die gährenden Zeitverhältnisse es gestatteten, am liebsten gar nicht gekümmert hätte.

Zu einem modernen Parnaß, zu einem bachantischen Freudenhimmel wollte er den Vatikan umgestalten; nicht in dem wollüstigen Sinn der Borgia, sondern dem Mediceischen Charakter entsprechend, im Sinne eines edleren durchgeistigten Epikuräerthums. Nicht Selbstzweck war ihm der Sinnengenuß bei den Gelagen, die er den schaarenweise um ihn versammelten Künstlern und Poeten bereiten ließ, sondern nur Mittel zum Zweck. Durch die Liberalität, die er in schrankenloser Weise dem Talent jeder Art und jeden Gebietes angedeihen ließ, sollte sein Pontifikat als einzig und unvergleichlich in der Geschichte der Päpste dastehen.

Dies zu erreichen, ist dem trotz der Weichlichkeit seiner passiven Natur, zur Begeisterung für alles Schöne befähigten Leo X. so vollkommen gelungen, daß die Blüthe der Renaissance-Periode bis auf unsere Tage als die Leoninische Zeit bezeichnet wird. Selbst unter den Sardanalischen Gelagen Alexander und Cesare Borgia's hatte Rom nicht sinnverwirrendere Pracht aufzuweisen, als wie sie jetzt die prunkliebenden Schmarotzer an Leo's Musenhof umgab. „Ich hätt' nit geglaubt" so schreibt, noch als

frommer Katholik auf seiner ersten Romfahrt begriffen, der jugendliche Mönch Martin Luther „daß das Papstthum ein so großes Gräuel sei, wenn ich den römischen Hof nicht selbst gesehn hätt" und in seinen Tischreden, wo er die Zustände mit groteskem Humor schildert, fügt er hinzu: „Tiberius, der heidnische Kaiser, ob er wohl ein Unflat war, wie Suetonius schreibt, ist noch ein Engel gegen dem jetzigen Wesen des römischen Hofs." — Zehn Jahre später erfüllte den ganzen Norden die gewaltige reformatorische Bewegung, die von demselben frommen katholischen Romfahrer „gegen Rom und Katholizismus" ausging.

Vergebens schleuderte Leo seinen Bannstrahl gegen den ketzerischen Mönch von Wittenberg. Dieser antwortete mit seiner Schrift: „Von der Babylonischen Gefangenschaft der Kirche."

In dem ununterbrochenen geistigen Fastnachtstaumel, dem Leo sich hingegeben, in dem Strudel nicht endender Gelage, prunkender Jagdaufzüge, wollüstiger Theater- und Tanzaufführungen, verhallte scheinbar der Schlag, den Martin Luther durch Wort und Schrift gegen das heidnische Wesen und Treiben am römischen Hofe führte. — Während dieser auf der Höhe seines Glanzes zu stehen meinte, erfüllte sich das Verhängniß bereits, welches bald vor Aller Augen kund that, daß dieses moderne Heidenthum, wie es unter den Borgia, den Rovere, den Medici zur Herrschaft gelangt war, sich selbst den Untergang bereitete.

Die Irreligiösität, zu der es den Begriff der Freiheit, die schrankenlose Wollust, zu der es den Begriff des Schönheitsgenusses ausdehnte, hatten eine Reformation heraufbeschworen, die den Verfall einer sich auslebenden, zugleich den Beginn einer neuen kulturgeschichtlichen Epoche herbeiführte. Nach der Renaissance der Wissenschaft und Kunst im Süden vollzog sich,

vom nordischen Europa ausgehend und von dort aus vorbereitet, die Renaissance der christlichen Religion und mit ihr eine neue Ordnung der Dinge überhaupt. — —

In der modernen Weltgeschichte ist kaum ein grellerer Gegensatz zwei auf einander folgender Regierungen aufzuweisen, als der zwischen Leo X. dem aus einem der glänzendsten Höfe jener Zeit entstammten Fürsten, und der seines Nachfolgers, Hadrian VI. dem aus niederen bürgerlichen Verhältnissen herausgetretenen Sprößling eines flamländischen Bierbrauers.

Mit wüthenden Schmähreden empfing das Volk die Wähler „des ausländischen Eindringlings". Ueber Nacht entstanden Inschriften an den Häusern Roms, wo man die Worte las: „Rom sei zu vermiethen." — Als der fromme, streng religiös gesinnte Hadrian unter so ungünstigen Auspizien seinen Einzug in Rom hielt, trug er sich dessen ungeachtet mit den kühnsten reformatorischen Plänen. Und zwar galten diese nicht nur der Kurie, sondern der sittlichen Hebung der gesammten Bevölkerung Roms. Zu ihrer Verwirklichung aber fehlte es Hadrian VI. ebenso an der nöthigen Charakterstärke, als an der Schärfe des Blickes, der zur Beherrschung so gewaltig gährender Zustände erforderlich war. — Nie war ein Regent unpopulärer, als dieser asketische Heilige auf dem heidnischen Papstthron des XVI. Jahrhunderts. Nie hatte Pasquino's Lästermaul auch gegen die sittenlosesten Päpste boshafter gewüthet. Dieser Mann mit seinem schlichten, geraden, hochgearteten Sinn hatte im Volke keine andere Geltung, als die einer unzeitgemäßen, lächerlichen Karrikatur auf dem päpstlichen Thron; derselbe verdiente in seinen Augen nichts Besseres als die Zielscheibe des öffentlichen Witzes zu sein. Exzesse wie der folgende, kennzeichneten nur zu häufig die Gesinnung des römischen Publikums gegenüber dem

verhaßten Fremden. Als Hadrian eines Tages, durch die nicht endenden Anzüglichkeiten zum äußersten Zorn gebracht, drohte „den steinernen Spötter in den Tiber werfen zu lassen" antwortete man ihm: „daß Pasquino selbst im tiefsten Wasser fortfahren würde, als Frosch zu reden". Als der Tod endlich den Märtyrer auf dem Papstthron von der unerträglichen Last seiner Würde befreite, da setzte der einzige Freund, der ihm gegen eine Schaar von Gegnern zur Seite gestanden, die einfachen Worte auf seinen Grabstein: „Wie viel kommt darauf an, in welche Zeit des besten Mannes Tugend fällt."

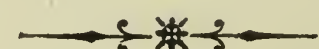
Als nun in Clemens VII. ein Sprößling des kunstliebenden Geschlechts der Medici den Papstthron bestieg, da jubelte das Volk. Ganz Rom hoffte auf die Wiederkehr der glänzenden Leoninischen Tage. — Wie wenig dieser Jubel begründet war, das sollten nur zu bald jene Ereignisse bezeugen, die in der Geschichte Italiens als eine der furchtbarsten Katastrophen verzeichnet stehen. Statt jenes ausgelassenen Jubels ließen sich schon während der ersten Jahre des Pontifikats Clemens VII. im Volke Stimmen hören gegen das verhängnißvolle Schaukelsystem der Politik Clemens VII. Diese Stimmen wurden allmählich lauter. Sie erhoben schwere Anklagen gegen den Papst. Jeder Verständige sah ein, daß das unentschiedene Laviren Clemens VII. zwischen Frankreich und Spanien, die seit der Kaiserwahl Karl V. sich feindlich gegenüberstanden — zum Unheil Italiens auslaufen mußte. Beide Mächte verhandelten mit Clemens. Beide hielt er mit Versprechungen, deren Haltlosigkeit sie durchschauten, hin. Als nun der Krieg ausbrach, der sowohl den öffentlichen Frieden Europa's, als den Fortbestand des Papstthums selbst bedrohte, da wurde Clemens das Opfer der Ereignisse, die er durch Mangel an thatkräftigem und entschlossenem Handeln selbst

heraufbeschworen hatte. Seine Lage war freilich der schwierigsten und verwickeltsten eine, in der sich je ein Papst befunden. Noch war das Papstthum die erste Macht Italiens, aber nicht stark genug, um sich mit Frankreich oder Spanien, oder um sich mit den Mitteln zu messen, die Franz I. und Karl V. zu Gebote standen. Die Unabhängigkeit des Papstthums zu erhalten, war seine Aufgabe. Er hatte dies zu erreichen gehofft, indem er mit keiner der beiden Mächte gänzlich brach — um in jedem Falle auf den Schutz des Siegers in dem bevorstehenden Kampfe rechnen zu können.

Nie war eine diplomatische Spekulation schmählicher fehlgeschlagen. Auf den Sieg Karl V. folgte die Plünderung Roms, die an Schrecknissen und Gräueln in der Geschichte Italiens ihres Gleichen nicht findet. Es folgte die Demüthigung, ja die Knechtung des Papstthums, das sich von diesem Schlage nie wieder erholen sollte — es folgte die Vernichtung der Republik Florenz und als Endresultat jener Katastrophe, die Auflösung des Kulturlebens der italienischen Renaissance, nachdem diese eben erst in der attischen Grazie Raphael's, in den Titanengestalten — den Propheten und Sybillen Michel Angelo's, ihre höchsten Triumpfe gefeiert hatte.

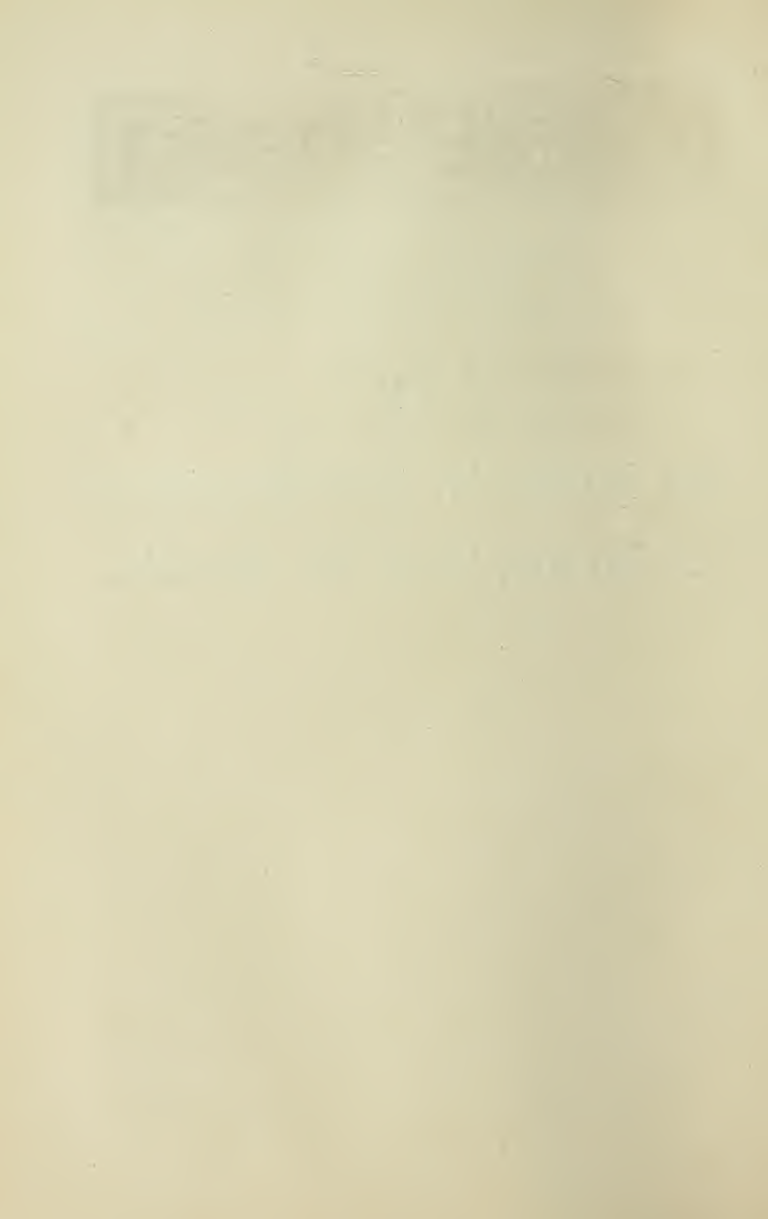
„Das entsetzliche Verhängniß“ so hören wir Erasmus von Rotterdam, einen der größten Gelehrten seiner Zeit ausrufen, der, gleich wie Luther, kurz zuvor nach Rom ging, um das römische Staatswesen aus eigener Anschauung kennen zu lernen — und führen wir seine Worte an als das Echo von Tausenden zerrissener Gemüther „es hat alle Nationen mit betroffen. Denn Rom war nicht allein die Burg der christlichen Religion, die Ernährerin der edlen Geister und das Asyl der Musen, sondern auch die Mutter der Völker. Denn wen hat diese Stadt nicht, mochte er auch auf fremdem Boden geboren sein, in ihren sanften

Schooß aufgenommen, geliebkost und erzogen? Wer erschien sich dort als Fremdling, wenn er von dem Ende der Welt hergekommen war? Ja, wie Vielen war Rom nicht theuer, segensreicher, als ihr eigenes Vaterland? Oder gab es einen noch so rauhen Geist, der nicht durch das Leben in ihr milder und reifer zurückgekommen wäre. In der That, dies war nicht der Untergang der Stadt, sondern der Welt!"



VI.

Die Meister der Hoch-Renaissance in Florenz, Rom und Venedig.





Die Meister der Hoch-Renaissance in Florenz, Rom und Venedig.

Wer unserer, in diesen Blättern angestrebten Darstellung des italienischen Kulturlebens von dem Ausleben der alten Welt bis zur Auflösung des sogenannten Zeitalters „der Wiedergeburt" gefolgt ist, dem fehlte es nicht an Gelegenheit, die Kluft zu beobachten, die während dieses Jahrhunderte umfassenden Zeitraumes den Gang der politischen Ereignisse von dem wissenschaftlichen und künstlerischen Leben in Italien trennt. In den staatlichen und sozialen Zuständen bildet Zerklüftung, Sonder-Interesse, dem allgemeinen Verfall zusteuernder Parteihader fast durchgängig die Signatur desselben. Die politischen Wirren des mittelalterlichen Italiens faßten wir in der Einleitung zu dem ersten Bande dieses Werkes näher in's Auge.*) Auf den großen Aufschwung der leitenden Macht, des Papstthums, zur Zeit der Friedenspolitik zwischen Staat und Kirche, folgt der für beide Theile zersetzende Kampf um die Weltherrschaft. Nach dem für die Reichsgewalt vernichtenden Abschluß dieses Kampfes unter Clemens IV. und seinem furchtbaren Bundesgenossen,

*) Sieh Cicerone Band I. Einleitung: „Das mittelalterliche Italien: Papstthum und Reichsgewalt".

Karl von Anjou, vollzieht sich jählings der Umschwung der Politik Frankreichs unter Philipp IV. dem Schönen. Den Konflikt zwischen Philipp IV. und Bonifaz VIII. verfolgten wir in dem einleitenden Kapitel dieses Bandes, welches einerseits von dem Ausgang des Kampfes zwischen Papstthum und Reichsgewalt handelt, andererseits von den Demüthigungen, die in der Folgezeit die Kirche unter Bonifaz durch dessen Todfeind, den französischen König, erlitt; bis zur schmachvollen Niederlage des Papstes, und durch diese Niederlage herbeigeführten Tod des in seinem empfindlichsten Punkte, seinem Ehrgeiz, getroffenen Bonifaz VIII. († 1303).*) Mit diesem Konflikt nahm, wie wir sahen, die schimpfliche Unterwerfung des Papstthums unter die französische Oberherrschaft, die sogenannte „babylonische Gefangenschaft der Kirche" durch Ueberführung des päpstlichen Stuhles nach Avignon ihren Anfang.

Als die Folgezeit den päpstlichen Herrschersitz endlich wieder in Rom errichtet sah, folgte auf die erlittenen politischen Demüthigungen jene Periode des steigenden weltlichen Glanzes, aber auch der sinkenden geistlichen Autorität des Papstthums im XV. Jahrhundert. Unter Herrschern wie Sixtus IV. (1471—1484) und vollends unter Alexander VI. Borgia (1492—1503) trägt dasselbe schon ganz den Anstrich einer weltlichen Tyrannis. Von dem „Stuhl Petri der ersten Jahrhunderte" von dem Nimbus, der denselben während des, wie es wohl bezeichnet werden darf „heroischen Zeitalters der Kirche" umgab, ist dem römischen Bischofssitz des XV. Jahrhunderts nichts als die Tradition geblieben. — Die Rückwirkung desselben, die gesammte christliche Welt in zwei Lager theilenden Kampfes zwischen Papstthum und Reichsgewalt, wie sich dieselbe in den verschiedenen, nicht

*) Sieh Cicerone Band II. Einleitung.

zum Kontingent des Kirchenstaates zählenden Einzelherrschaften in Italien darstellt, bildet den Inhalt sowohl der Einleitung als des ersten Kapitels dieses Bandes (sieh Cicerone Band II. Einleitung und Abschnitt I. „Blüthe und Verfall der republikanischen Verfassung in Toskana ꝛc.“).

Während einerseits der Gang der Ereignisse der unausbleiblichen Katastrophe der Jahre 1527—1531 entgegentreibt, sehen wir andererseits die italienische Nation unter rastlosen Anstrengungen, den höchsten Zielen menschlichen Wollens und Könnens zustreben.

Richten wir von dem politischen Italien jener Tage den Blick auf die gleichzeitigen Vorgänge im Gebiet des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens, welch' seltsame Wandlung vollzieht sich da vor unserem Auge! Ergänzt doch der italienische Kunsthimmel jener Tage, der letzten vor Ausbruch der Verhängnisse, die schon der Prophet von St. Marco nicht wie ein Zukünftiges, sondern wie ein Gegenwärtiges schaut und verkündet — erglänzt er doch gerade da inmitten der Schwüle, die in den Lüften brütet, in seinem hellsten Lichte!

Nur um so mächtiger dringen sie in uns ein, die Farben, die um uns leuchten, die Töne, die uns umrauschen, denn wir sind es uns wohl bewußt, daß es ja nichts Anderes ist, als der Schwanengesang der alten Römer- und Griechenwelt, den sie uns zutragen: jener Formen- und Farbenwelt, die noch einmal auferstanden, sich anschickt nun für immer aus der Welt zu scheiden und mit den herrlichsten Errungenschaften des menschlichen Geistes sich selbst die Bahre schmückt.

Eh wir uns dem eben angedeuteten Höhepunkt der italienischen Kunstentwickelung zuwenden, haben wir nothwendig noch einen Blick auf die im eigentlichsten Sinne

künstlerische Ausgestaltung der allgemeinen im IV. Abschnitt dieses Bandes (sieh Cicerone Band II Abschnitt IV., „Umschwung des mittelalterlichen Gesellschaftslebens in das moderne; Kultus der Antike") geschilderten Zustände zu werfen.

Dieselbe Alterthumsbegeisterung, die wir in Bezug auf das wissenschaftliche und soziale Leben, auf das öffentliche Festwesen in dem erwähnten Abschnitt besprachen, machte sich selbstverständlich auch in in der gleichzeitigen Kunstrichtung in ausschließlicherem Sinne, als dies bis dahin der Fall war, geltend. Die mystisch religiöse, mittelalterlich philosophische Tendenz, die von Giotto bis auf Orcagna die bedeutendsten Geister der Früh-Renaissance beherrschte, wich, wie wir sahen, schon den Neuerungen, die Masaccio zuerst in die florentinische Kunst einführte. An ihrer Stelle trat das wiederauflebende antike Formgefühl.

In derjenigen Gruppe von Künstlern, die uns zunächst beschäftigen wird, gelangte die von Masaccio angebahnte Richtung zu einer zwar einseitigen, aber für die Fortentwickelung der Kunst nothwendigen Herrschaft. Diese Künstlergruppe, die ein neues eigenartiges Element in Aufschwung bringt, basirt ihr ganzes Formensystem auf den nicht sowohl für die Malerei, als für die Schwesterkunst, die Skulptur, maßgebenden Gesetzen.

Den unmittelbarsten Einfluß übte auf diesen eigenthümlichen Durchgangspunkt zu einer harmonischeren, weniger einseitig accentuirten Richtung die Neuerung durch die Donatello (1383—1466) in engerem Sinne auf die Skulptur als solche, im weiteren Sinne auf das gesammte Geistesleben des XV. Jahrhunderts einwirkte. Diese Neuerung bestand in der oft derben und gewaltsamen, aber nach jeder Richtung hin neue Lebenskeime weckenden Empirik Donatello's. In keinem anderen Künstler der Renaissance, selbst Masaccio

nicht ausgenommen, gedieh der Styl, den Vasari zuerst als den „modernen" bezeichnet, zu so vollkommener Ausgestaltung als in dem neuen, wuchtigen, jeder Idealistik entbehrenden, aber durch seine Eigenart nur um so wirksameren Gestaltentypus Donatello's.

Sein Verdienst war es, daß der gesammten Künstlerschaft seiner Zeit der Grundgedanke der modernen Kunst völlig in Fleisch und Blut überging: „daß es nämlich nur einen sicheren Boden giebt, auf dem die künstlerische Erscheinung sich normal entwickeln kann: das Studium der Natur, das gewissenhafte Erforschen ihrer Gesetze. Bei Vielen, in denen mit dieser Ueberzeugung ein neues Leben aufging, artete sie, wie dies bei jeder Uebergangsperiode aus einem auslebenden in ein neues, erst in der Entwickelung begriffenes, wissenschaftliches oder künstlerisches Prinzip der Fall ist, in Uebertreibung aus, d. h. in jene Naturalistik, die auf Kosten höherer Ziele die Berücksichtigung der Realität der Erscheinung um jeden Preis in den Vordergrund drängt.

Unter denjenigen Meistern, die der unmittelbaren Einwirkung Donatello's und der Skulptur überhaupt vom Standpunkt des Malers aus, zu weit gehende Konzessionen machen, war der Florentiner Paolo Uccelli (1396—1447) der eigentliche Führer einer zum Theil weit begabteren Gruppe, die auf ihm und seiner Lehrmethode fußend, den neuen empirischen Styl begründet.

Das Wesen dieses neuen Styles bestand, wie wir schon erwähnten, in der Berücksichtigung des Plastischen auf Kosten des eigentlich malerischen Prinzips; ferner in dem mit Naturbeobachtung gepaarten Studium der Antike, und in der energischen zuerst durch Paolo Uccelli als unerläßliche wissenschaftliche Disziplin, in das Studium der Malerei eingeführten Beobachtung der Gesetze, an welche die perspektivische Erscheinung der Dinge im Raum gebunden ist.

Aus Berichten florentinischer Chronisten wissen wir, daß Paolo Uccelli, als er schon ein namhafter Künstler war, Pinsel und Palette bei Seite warf, und erst wieder aufnahm, nachdem er mehrere Jahre hindurch unter Anleitung des berühmten Humanisten Manetti Mathematik studirt hatte. Von seinen Zeitgenossen erhielt er den Ehrennamen des „Vaters der Perspektive" in der italienischen Malerei. Daß er selbst von der Berechtigung zu diesem Titel überzeugt war, davon hat er uns ein deutlich genug redendes Zeugniß hinterlassen. Es ist dies ein gegenwärtig im Louvre zu Paris befindliches, von Uccello's eigener Hand herrührendes Gemälde. Neben Bruneleschi und Donatello, als den beiden Reformatoren der Architektur und Skulptur, zeigt dasselbe die Portraitfigur seines Lehrers, des Mathematikers Manetti und sein eigenes Bildniß.

Wer sich einen deutlichen Begriff von dem Suchen und Ringen Uccello's nach wahrheitsgemäßer Darstellung machen will, der besuche in Florenz den Klosterhof der St. Maria Novella. Unter den hier von Uccello in Terracotta ausgeführten, arg beschädigten Werken des Kreuzganges sind glücklicherweise einige und zwar zum Theil vielleicht die bedeutendsten Motive des ganzen weitläufigen Cyclus, dem Zahn der Zeit, der hier arg gewüthet hat, entgangen. So z. B. in der dritten Nische links vom Eingang die großartig empfundene, von einem starken dramatischen Zug beherrschte Darstellung der Sündfluth. Mehr als irgend eine andere zeigt diese Composition uns den Meister in seiner ganzen Kraft und Eigenart. — Den Raum rechts vom Beschauer nimmt die Arche ein. Aus dem Fenster derselben blickt Noa, die nahende Taube mit dem Oelzweig zu begrüßen. Mithin weist der vom Künstler gewählte Moment auf den Ausgang der Katastrophe, die sich ausgetobt hat, und nun die Welt in grauenhafter Verwüstung zurückläßt. Vor der

Arche sehen wir einen Mann, der im Begriff ist, sich in dieselbe zu retten, dem aber ein Ertrinkender die Füße umklammert und ihn so an seinem Vorhaben hindert; daneben liegt die nackte, mit vollendeter Beobachtung der sehr schwierigen Verkürzungen gezeichnete Leiche eines Kindes; den Vordergrund links nimmt ein Jüngling mit nacktem Oberkörper ein, dessen scharf modellirte Linienführung auf des Meisters innige Vertrautheit mit den Gesetzen der antiken Plastik schließen läßt. Eine Keule schwingend wehrt sich die letzt erwähnte Gestalt gegen eine zweite nackte männliche Figur auf einem keuchenden, ebenfalls mit den Wellen ringenden Rosse, von welchem nur Kopf und Hals noch aus dem Wasser ragen. Den Hintergrund, eine sturmgepeitschte Landschaft, füllen trefflich gezeichnete Gruppen von Menschen und Thieren, die ebenso wie die im Vordergrunde dem andringenden Tode zu entrinnen suchen. Besonders auffallend und bemerkenswerth durch den statuarischen Faltenwurf ihrer Gewänder ist ein Weib, das sich in Verzweiflung an ein zweites, der Arche entsprechendes Gebäude anklammert.

Auch in anderer Beziehung war Paolo Doni — dies war ursprünglich der Name Uccello's — einer der eingreifendsten Neuerer seiner Zeit. Durch ihn war in einer Weise, wie es nie zuvor geschehen, das Thierleben mit in den Kreis der bildlichen Darstellungen gezogen; daher der ihm von seinen Zeitgenossen ertheilte, auch in der Folgezeit ihm gebliebene Beiname „Uccello" (Vogel).

Wesentlich gefördert wurde der in seinen besonderen Merkmalen oben skizzirte Styl durch die öffentliche Geschmacksrichtung, die sich um die Mitte des XV. Jahrhunderts bis zur Manie der Ciselirkunst zuwandte. Wer irgend die Mittel dazu besaß, suchte sich in den Besitz möglichst reich ciselirter Bronze- und Silbergeräthe zu setzen. Es waren

die „goldenen Tage“ der Goldschmiedekunst, welche sich denn auch zu einer nie zuvor erreichten technischen Vollkommenheit aufschwang. Zunächst gerieth die Skulptur, und da die Bildhauer- und Maler-Ateliers meist vereint waren, dann auch die Malerei in Abhängigkeit der, wie schon erwähnt, von der Prunkliebe der Reichen besonders geförderten Erz- und Goldgießerei. „Die Malerei“ sagt Crove in seiner Geschichte der italienischen Malerei „nahm im Atelier des Goldschmieds von den Vorschriften der Ciselirkunst so viel in sich auf, als sie ihrer Natur nach brauchen konnte; ja es wird Gegenstand des Ehrgeizes, die Bilder ebenfalls wie Nachahmungen der Silber- und Bronze-Gegenstände erscheinen zu lassen.“

Einer der bedeutendsten Vertreter dieser Richtung war der schon im ersten Bande dieses Werkes (sieh Cicerone Bd. I Abschnitt V) genannte Antonio Pollajuolo, der Sohn eines florentinischen Goldschmieds. Der als Ciseleur und als Maler gleichberühmte Antonio Pollajuolo gehört zu denjenigen Meistern, die in dem Labyrinth der florentinischen Galerien auch dem noch so ungeschulten Auge nicht entgehen. Seine Gestalten, häufig sind es überlebensgroße Einzelfiguren von etwas trockenem, in ihrer Herbigkeit fast aufdringlichem Realismus, durchweg repräsentiren sie in sich abgeschlossene, ganze und tüchtige, mit künstlerischem Scharfblick der Wirklichkeit abgelauschte Persönlichkeiten. Wie gleichzeitige Chroniken uns mannigfach berichten, war Antonio Pollajuolo, einer der von Kunstmäcenen und Liebhabern am meisten gesuchten und beliebten florentinischen Meister. Als im Jahre 1472 der, in dem ersten Abschnitt dieses Bandes geschilderte Aufstand von Volterra durch Federigo da Urbino unterdrückt ward, erhielt derselbe als Ehrengeschenk von Lorenzo di Medici einen silbernen, aus Antonio’s Werkstatt hervorgegangenen und von des Meisters eigener

Hand gefertigten Helm. Nach seinem im Jahre 1498 zu Rom erfolgten Tode schrieb die florentinische Signorie an den römischen Gesandten: „Ein in seiner Kunst einziger Mann, verdient Antonio Pollajuolo, daß wir, treffliche Eigenschaften jeder Art hochzuschätzen gewohnt, sein Andenken ehren, was wir durch Unterstützung seiner Erben bekräftigen wollen." „In der Zeichnung" rühmt Benvenuto Cellini ihm nach „sei er so groß gewesen, daß sämmtliche Goldschmiede und viele Bildhauer seine Entwürfe benutzten."

Zwei für die Vortragsweise des Meisters besonders charakteristische Bilder in Miniaturform bewahrt die Galerie der Uffizien in Florenz. Beide stellen Scenen aus dem Leben des Herkules dar. Auf dem ersten sehen wir den Helden im Kampf mit Antäus; auf dem zweiten mit der Hyder ringend, die ihn in mächtigen Windungen umschlungen hält. Sowohl die Vorzüge, als die Mängel Antonio Pollajuolo's treten in drastischer Weise auf diesen beiden Bildern hervor: einerseits die scharfe, naturwahre Bildung der Körperformen, die dafür zu sprechen scheint, daß Vasari Recht hat, wenn er behauptet, die Pollajuoli (sowohl Antonio, als sein ihm geistesverwandter, aber minder bedeutender Bruder Piero) hätten die Anatomie vermittelst der Sektion erlernt,*) andererseits das Hastige und Schroffe in der Bewegung, das fast ausnahmslos den florentinischen Realisten eigen ist und ein von Andrea del Castagno, dem Lehrer des jüngeren Pollajuolo (Piero), überkommenes Erbe war.

Aus derselben Schule, wie die Pollajuoli, ebenso wie jene schon als Kind zur Goldschmiedekunst bestimmt, eine in vieler Beziehung ihnen verwandte Natur, war Andrea del Verrocchio.

---

*) Scorticòo molti uomini per vedere la notomia lor sotto; e fu primo a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma ed ordine nelle figure (Vasari).

„Er war Goldschmied, Meister der Perspektive, Bildhauer und Holzschnitzer, Maler und Musiker“ so charakterisirt Vasari den Lehrer Lionardo's.

In seinen Kompositionen macht sich, ebenso wie bei den Pollajuoli, die Beschäftigung mit der Ciselirkunst geltend, für welche er übrigens die bei Weitem stärkere Befähigung besaß.*) Im Uebrigen ist sein Styl nach dem einzigen noch erhaltenen, sicher von seiner eigenen Hand herrührenden Gemälde in Florenz „die Taufe Christi“ (Akademie) malerischer, als der Styl der Pollajuoli. Der ebenfalls stark ausgeprägte Realismus der Gestalten in Bau und Detailbehandlung ist weniger anatomisch herb. In seinen Gestalten blickt bei aller Kraft der Erscheinung eine Gefühlsweichheit durch, die ihn, wie nach der einen Seite den Pollajuoli, so nach der anderen seinem großen Schüler Linoardo da Vinci verwandt erscheinen läßt.

Zu derselben Gruppe zählen endlich noch zwei der bedeutendsten Namen der gesammten italienischen Renaissance: Domenico Ghirlandajo von Florenz und Luca Signorelli von Cortona, von denen der letztere mehr als irgend ein Anderer ihrem gemeinsamen großen Schüler Michel Angelo Buonarotti den Weg geebnet hat.

Dem größesten florentinischen Meister der mehrfach gekennzeichneten Richtung, Domenico Ghirlandajo (1449 bis 1494), war es vorbehalten, trotz seiner verhältnißmäßig kurzen Lebensdauer — er wurde in der Blüthe des Mannesalters von der Pest dahingerafft — Alles, was jene Richtung anstrebte, bis zur höchsten Stufe zu entwickeln, zugleich aber dem überkommenen Darstellungsgebiet bis dahin nicht gekannte weitere Grenzen zu ziehen. — Aller in vielen

*) Wovon z. B. der berühmte bronzene Genius mit dem Delphin im Hof des Pallazo Vecchio uns eine der glänzendsten Proben bietet.

gleichzeitigen Realisten liegenden Uebertreibung feind, dagegen, was nur in dem Realismus der Quattrocentisten Gesundes lag, mit den idealen Forderungen der Kunst vereinend, erhebt Ghirlandajo's mächtige Gestalt sich, Alles überragend, aus seiner Umgebung. Einer der großen Bahnbrecher und Befreier, steht er da als Bürge der nahen Vollendung des vorangegangenen, jahrhundertelangen Ringens der künstlerischen Idee mit der technischen Handhabung des Stoffes.

In Bezug auf die Ciselirkunst, die in erster Linie den Zusammenhang Ghirlandajo's mit den übrigen Quattrocentisten bedingt, macht sich dieser Zusammenhang in zwei ganz wesentlichen Merkmalen seines Styles geltend: erstens in den mehr der Gußform entsprechenden Gewandmotiven, zweitens in einer mehr monumentalen, als eigentlich malerischen Gestaltenbildung.

Eine bedeutsame Neuerung, die Domenico Ghirlandajo in der florentinischen Schule einführte, war jene, die eigentliche Hoch-Renaissance kennzeichnende Verschmelzung profaner und religiöser Motive. Die Art, wie er diese Verschmelzung vortrug, läßt sich am besten an einem Beispiel ersehen. In der Sala dell'Orologio im Palazzo Vecchio, die von Botticelli, Perugino, Filippino Lippi und den Pollajuoli ausgemalt war, befanden sich auch Fresken von Ghirlandajo, in welchen sich die Madonna, die Apostel, Kirchenfürsten und Heilige friedlich mit den Porträtfiguren der Mutius Scävola, Brutus, Camillus, Decius Muß, Cicero ꝛc. in einer Gesellschaft zusammenfinden, ganz ebenso wie dies in der gleichzeitigen Poesie üblich war; wovon wir in dem ersten Bande unseres Werkes bereits einige Beispiele anzuführen Gelegenheit hatten (sieh Cicerone, Band I. Abschnitt III.)

Kennzeichnend für die Vortragsweise Ghirlandajo's endlich war die Liebhaberei, seine Kompositionen auf möglichst weiten Raume auszudehnen; eine für Künstler mittleren

Schlages gefährliche Neigung, die dagegen dem Genie nur um so mehr Gelegenheit giebt, seine Stoffbeherrschung zur Geltung zu bringen. Als Domenico Ghirlandajo in der St. Maria Novella sein berühmtestes Werk, den Cyklus aus dem Leben Christi und Johannes des Täufers malte, sagte er, so erzählt Vasari, zu seinem Bruder: „Jetzt, da ich die Art dieser Kunst wegbekommen, thut es mir leid, daß ich nicht die Mauern von ganz Florenz mit Historien vollzumalen habe.“

In wie hohem Grade er befähigt war, die Massen-Komposition zu beherrschen, sie mannigfach bewegt und doch einheitlich zu gestalten, die einzelnen Gruppen zu einem auf innerer Nothwendigkeit beruhenden Gesammt-Organismus zu verbinden, das zeigt sich am glänzendsten in dem eben erwähnten Fresken-Cyklus der St. Maria Novella. — Unter den Schaaren mehr oder minder begabter Genossen, die alle, auf die in ihrem tiefsten Wesen bereits erforschten Grundgesetze der Kunst gestützt, jeder seinen Weg verfolgt, jeder seine Eigenart entwickelt, steht auf einer Linie mit Domenico Ghirlandajo, theils ihm verwandt, theils sich schroff von ihm abhebend, Luca Signorelli von Cortona (1441—1523). Während der Gestalten-Typus Ghirlandajo's durchweg die Ruhe und Würde vornehmer, durch die Schule der Konvenienz ausgeglichener Charaktere zeigt, trägt Luca Signorelli's an sich grandioser Vortrag das Gepräge ungebändigter Naturkraft. Mehr als irgend einer seiner florentinischen Zeitgenossen dem Donatello verwandt, der entschiedenste Realist und Empiriker der Schule, ist Luca Signorelli der eigentliche Begründer desjenigen Styles, den wir heute kurzweg als „michelangelesk“ zu bezeichnen pflegen. Ebenso wie später Michel Angelo, wählt er die Vorbilder zu seinen berühmtesten Schöpfungen in Orcagna's „Triumpf des Todes“ aus dem Campo Santo

zu Pisa. Ebenso, wie jenem, war die Quelle, aus der auch er immer wieder seine Anregungen schöpft, Dante's Göttliche Komödie. — Einer der wesentlichen, trotz aller bestehenden Kontraste vorhandenen Berührungspunkte mit Ghirlandajo war die gleiche Neigung seine Kompositionen auf große Räumlichkeiten auszudehnen; ferner theilt auch er mit Ghirlandajo die von der Bronzekunst beeinflußte Manier, die sich sowohl in der Behandlung des Nackten, als in seinem Faltenwurf und überhaupt in seinen Gewandmotiven fühlbar macht.

Am gewaltigsten tritt die elementare Wucht der Formengabe, die Luca Signorelli mit Michel Angelo gemein hat, hervor in dem berühmten Fresken-Cyklus des Domes von Orvieto. Die Vorgänge, die Signorelli hier mit einer Gewalt der Darstellung behandelt, der die gesammte gleichzeitige Kunst nichts Aehnliches zur Seite zu stellen hat, zeigen dieselbe Mischung antiker und christlicher Vorstellungen, die durch Ghirlandajo heimisch wurden in der florentinischen Schule (welcher Luca Signorelli als Schüler des umbroflorentinischen Meisters Piero della Francesca gleichfalls einer der gewaltigsten Realisten des Jahrhunderts, wenn auch nicht in unmittelbarem Sinne, so doch auch angehört.)

Das erste Bild zeigt die Predigt und den Sturz des Antichrist's, der in seiner äußeren Erscheinung dem älteren Christus-Typus entspricht, und der seinen Zuhörern die Weisheit predigt, die der Teufel ihm zuflüstert; das zweite, den Sturz der Bösen, die in grausigem Gemenge, vom Teufel gepackt, in den Abgrund fahren. Es folgt die Auferstehung der Todten — ein Gegenstand, der dem Meister vorzugsweise Gelegenheit gab, seine anatomischen Kenntnisse in der Zeichnung der Gerippe, sein Studium des Nackten in den fleischigen, den Gräbern entsteigenden Gestalten, mit

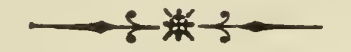
einer nur von Michel Angelo wieder erreichten Kühnheit, besonders auch in Handhabung der Verkürzungen zu zeigen. Der Auferstehung reiht sich die Strafe der Verdammten an, dieser die Himmelfahrt der Auserwählten; den Schluß bildet die Versammlung der Seligen. Den ganzen großartigen Cyklus umgeben grau in grau gemalte Darstellungen aus Dante's Göttlicher Komödie: Dante's Begegnung mit Cato; Dante, von Virgil geführt, wie er den Miserere singenden Seelen begegnet; auch an unmittelbar der antiken Literatur entlehnten Stoffen fehlt es nicht; da sehen wir u. A. Orpheus mit seiner Leier; Aenäas in der Unterwelt; endlich einzelne antike Göttergestalten: Venus, Juno, Minerva u. A.

Fassen wir hier noch einmal die wesentlichen Errungenschaften zusammen, die Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli der Kunst zuführten, so bestanden diese einerseits in der strengen, dem übertriebenen „Wirklichkeitskult" der Uccelli, Pollajuoli ꝛc. steuernden Vornehmheit Ghirlandajo's, die in Raphaels Ideal-Gestalten ihre höchste Vollendung findet; andrerseits in der von dem Meister von Cortona gewissermaßen erschöpften Ausbeutung der Neuerungen der beiden großen Bahnbrecher Masaccio und Donatello. Ebenso wie Luca Signorelli zuerst den späteren Michelangesken Styl in der Malerei anbahnt, so darf Domenico Ghirlandajo am unmittelbarsten als Prototyp Raphael's bezeichnet werden.

Wer sich hiervon überzeugen will, der vergleiche z. B. die „Bergpredigt" im Chor der St. Maria Novella in Florenz mit Raphael's Tapeten und Stanzen (Vatican). Jeder, der diesen Vergleich anstellt, wird sich sagen müssen, daß der „Christus in der Bergpredigt" daß die umherlagernden, seiner harrenden Gruppen von Männern und Frauen im Chor der St. Maria Novella zu den Vorbildern gehörten, die in diesen Meisterwerken aus der römischen

Periode Raphaels ihn beeinflußt, seine Phantasie befruchtet haben. Von Beiden steht weder Domenico Ghirlandajo noch Luca Signorelli als der Größere da. Einer den Anderen ergänzend, bahnen sie den Weg zu dem schönen Gipfel an, der noch einmal den Göttern Griechenlands Lust machen sollte, zu den Sterblichen herabzusteigen und sich mit ihnen zu verbrüdern, wie zu Zeiten der Apelles, der Myron, der Polyklet.

Jener Schaft, der vor anderthalb Jahrtausenden schüchtern und verstohlen aus den Märtyrer-Gräbern der römischen Katakomben trieb: Stürme sind über ihn hingegangen, Donnerschläge haben ihn erschüttert, aber er ist dennoch rüstig emporgeschossen. Seine Wurzeln haften in dem Boden der alten Welt. An seinem Stamme kniet der Heilige von Assisi; seine Zweige umweht die glühende Luft der Tage Girolamo Savonarola's und Lorenzo's von Medici. Seine Blüthen aber überschütten heute noch die Welt und mahnen uns immer wieder tröstlich und erhebend an den „Einen bleibenden Pol in der Flucht der Erscheinungen“.





Die Schule von Umbrien.
Pietro Perugino (1446—1524).

Auf Grundlage der älteren Sienesischen Schule entwickelte sich in Umbrien während des XV. Jahrhunderts ein neuer selbstständiger Schul-Styl. Trotz der geringen Dauer seiner Blüthe trotz aller Schwächen und Mängel, die ihm anhaften, und die als solche die Nothwendigkeit eines raschen Verfalls in sich trugen, ist dieser umbrische Styl dennoch von hoher geschichtlicher Bedeutung, denn ihm fällt der Ruhm zu, den Bildungsgang einer der größesten künstlerischen Intelligenzen nicht nur Italiens, sondern der Welt im Beginn ihrer Laufbahn bestimmt zu haben.

Die wesentlichsten Elemente dieser Schule bestanden in einer den älteren Sienesen entsprechenden Zartheit und Innigkeit der Ausdrucksweise, die jedoch in den meisten Vertretern der Schule in gespreizte und langweilige Zierlichkeit und Empfindelei ausartet. Befangenes Festhalten an der frühmittelalterlichen Ueberlieferung, mühsame Sauberkeit der Zeichnung, leuchtendes Farbenspiel, Ueberfülle an Zierraten und Ornamentik: diese charakteristischen Eigenthümlichkeiten der umbrischen Schule waren schon in Ottaviano Nelli, in Niccolò Alunno und anderen Meistern von Gubbio und Perugia — welche beide Städte den Mittelpuntt der älteren

mbrischenu Schule bilden — zu völliger Reife gediehen, als im Jahre 1446 Pietro Vannucci (Perugino) geboren wurde. In ihm fand bekanntlich die schwärmerische Gefühlsrichtung von Perugia ihren bemerkenswerthesten Vertreter. Die bis zur Verzückung gesteigerte Andacht, die sich in seinen Köpfen ausprägt, die etwas gezwungene Haltung der Gestalten, die vollendet sorgfältige Behandlung des Fleisches, das Alles sind die stets wiederkehrenden merkmale der herrschenden umbrischen Geschmacksrichtung.

Von keinem seiner Zeitgenossen aber wurde diese einseitige Gefühlsrichtung durch einen Schönheitssinn geadelt, wie er sich in den an sich zaghaften und herben Formen Perugino's nie verleugnet.

Nach Vasari's Aussage war der Maler, bei welchem Pietro Vannucci in die Lehre ging, ein nur mittelmäßig begabter aber redlicher, von Begeisterung für die Kunst erfüllter Mann; er selbst rieth seinem Schüler, dessen hohe Begabung erkennend, nach Florenz zu gehen: „Da unter allen Orten, wo man Vollendung in der Malerei erreichen könne, keiner so vortheilhaft sei wie Florenz; denn dort halte gegenseitiger Wetteifer und eine Lebensluft, welche die Natur erfrische, die Maler von der Mittelmäßigkeit fern und lehre sie, nicht nur fleißig zu sein und ihr Urtheil zu üben, sondern auch Gewinn zu finden.“

Kein auswärtiger Maler, der nach Florenz ging, um sich dort in seiner Kunst zu vervollkommnen, hat in höherem Maße die Bewahrheitung jenes Ausspruchs an sich erfahren, als dies bei Perugino der Fall war. Die Wandlungen, die er während seines florentinischen Aufenthaltes an sich erfuhr, dürfen geradezu als eine geistige Wiedergeburt bezeichnet werden. Im regen Verkehr mit Männern wie Lorenzo di Credi, Lionardo da Vinci, Michel Angelo, bildete sich sein Styl zu jener schönen Vereinigung umbrischer Milde mit

florentinischer Tüchtigkeit und Energie heraus, die den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwickelung kennzeichnet. Was er während dieser florentinischen Lehrjahre und in der Zeit unmittelbar danach geleistet hat, erregte nach Vasari „das Staunen der gaffenden Menge, die vor einem Wunder zu stehen meinte.“ In der That übte Perugino zeitweise nicht nur auf seine heimathliche Schule, sondern auf das gesammte Kunstleben Italiens einen fördernden und veredelnden Einfluß aus.

Die energischen, mannigfacher ausgebildeten, zwar auch derberen Formen der florentinischen Kunst durchdrang er mit einem verfeinerten, echt umbrischen Gefühlsleben; die Handhabung moderner Kunst verband er mit dem religiösen Aufschwung eines Giotto, eines Orcagna, eines Fra Angelico. Auf diese Weise milderte er die einseitige Herbheit der Andrea del Castagno, Pallajuolo, Piero di Cosimo 2c., indem er zugleich die sienesische Süßigkeit zu einem Ausdruck vornehmen Seelenadels und milder Ruhe ausgestaltete. Wenn wir die wesentlichsten Eigenschaften seines Styles zusammenfassen, so bestehen dieselben in einem ebenmäßig abgewogenen Gruppenaufbau, dessen harmonischer Linienschwung bisweilen den größesten Meistern der Komposition gleichkommt; in oval geformten, bald von inniger Schwärmerei, bald von wehmüthiger Trauer beseelten Köpfen mit fein herausgebildeten Gesichtszügen, reichem rothbraunem Lockenhaar, in's Gelbliche spielendem Fleischton, endlich in einer ziemlich stereotyp wiederkehrenden Stellung der Figuren.

Leider hielt Perugino sich nicht lange auf der Höhe des großartigen Styles, den er sich in Florenz angeeignet. Der ungeheure Erfolg, der ihm bei seiner Rückkehr nach Perugia zu Theil ward, führte binnen weniger Jahre schon einen so gänzlichen Stillstand des Schaffensdranges herbei, wie die italienische Kunst einen ähnlichen Prozeß der

Stagnation unter seinen Zeitgenossen überhaupt nicht wieder aufzuweisen hat. Die zarte Schärmerei, die rührende Demuth und Selbstvergessenheit seiner Gestalten, die während jener kurzen Periode wahren und aufrichtigen Strebens die herrlichsten Blüthen trieb, artet in monotone Rührseligkeit aus. Kaum ist er's gewahr geworden, daß vorwiegend der süße träumerische Ausdruck, die geschmeidige Haltung seiner Figuren das Publikum anzog, und die Käufer herbeilockte, so giebt er auch schon den gesunden, kräftigen Realismus, den er sich in Florenz angeeignet, vollständig auf.

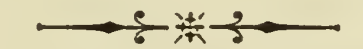
Die einzigen Vorzüge die ihm während dieser zweiten Periode der handwerksmäßigen Schnellmalerei unverkümmert blieben, beschränkten sich je mehr und mehr auf Sauberkeit der Ausführung, auf rein technische Gewissenhaftigkeit. Am längsten behält noch den früheren Liebreiz sein Madonnen-Typus bei, bei welchem meist seine eigene Frau ihm zum Modell gedient haben soll, von der Vasari erzählt: „sie sei so reizend gewesen und der Gatte habe sie so gerne in kleidsamem Putz gesehen, daß er nicht etwa nur wenn sie ihm als Modell diente ihr den Anzug mit eigner Hand zu ordnen pflegte.“ Ueber den Charakter des Künstlers als Mensch und als Bürger sind uns in den Zeitberichten wenig erfreuliche Züge erhalten. Trotz des Schriftröllchens „Timete Deum“ welches er auf seinem Porträt in den Uffizien in der Hand hält, nennt Vasari ihn „einen Religionsverächter, einen gottlosen Atheisten“; ein Ausspruch, der, abgesehen von dem herben Tadel an sich, auf die Aufrichtigkeit der künstlerischen Gesinnung Perugino's ein wenig günstiges Licht wirft. Auch im übrigen, so berichten seine Zeitgenossen, hätte sein ausschweifendes Leben in keiner Weise der religiösen Richtung, die er als Künstler vertritt, entsprochen.

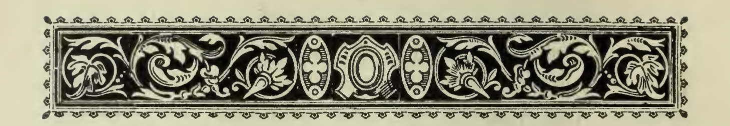
In ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, war er von früh auf in seinem ganzen Sinnen und Trachten lediglich auf Geld-

erwerb gerichtet. „Immer hatte er" sagt Vasari „das häßliche Gespenst der Armuth vor Augen. Um reich zu werden, um der Erreichung dieses seines einzigen Zieles gewiß zu sein, ertrug er Hunger und Kälte, Ermüdung und Beschwerden aller Art. Nichts", so lauten die charakteristischen Schlußworte des Künstlerbiographen über den Lehrer des sanften, liebenswürdigen Raphael Sanzio von Urbino: „War im Stande, die Hartnäckigkeit dieses Marmor-Schädels zu zerbrechen". Dieser „marmone Schädel" erreichte denn auch, wie die Folgezeit lehrte, Alles, was er gewollt und erstrebt hatte. Perugino gewann große Reichthümer, baute und kaufte Häuser, erwarb sich stattliche Besitzungen bei Florenz und wurde leider bald nicht minder durch seine unbezähmbare Geldgier und seinen Geiz berühmt, als durch sein Talent. Dies war vermuthlich auch die Ursache, die ihn in Florenz bei den Künstlern, mit denen er früher in regem Verkehr gestanden, nicht nur unbeliebt, sondern geradezu verhaßt machte. Ja sogar in den Akten des „hochnothpeinlichen Halsgerichts" finden wir Perugino's Namen verzeichnet.

Eine schwer gravirende Anklage war's, die gegen ihn und einen seiner Genossen erhoben wurde. Letzterer, der schon einmal eines Mordes verdächtig gewesen, wurde, nebst Perugino, der Absicht überführt, einem gemeinsamen Gegner in bedenklicher Weise aufgelauert zu haben. Indessen wurden Beide zu ihrem Glück durch Aufpasser von Seiten des Gerichts an dem geplanten Ueberfall gehindert. Im Ganzen sind übrigens aus Perugino's Leben verhältnißmäßig nur wenig Details bekannt geworden. Nur über das tragische Ende des greisen Meisters finden sich in den Annalen der Zeitgeschichte eingehende Berichte. Es war im Jahre 1532; da brach in Umbrien in der Nähe des Oertchens Fontignano, wo Perugino eben mit einem Altarwerk beschäftigt war, die Pest aus.

In Folge der allgemeinen Verwirrung und des Schreckens und aus Furcht vor Ansteckung wurden alle kirchlichen Bräuche bei Bestattung der Todten aufgehoben. Zu den unglücklichen Opfern der entsetzlichen Säuche, die man ohne Weiteres in ungeweihter Erde verscharrte, gehörte auch Perugino. Die Schritte, die von seinen Angehörigen gethan wurden, um seinen Leichnam ausfindig zu machen, blieben erfolglos, so daß Niemand die Stätte kennt, wo die Gebeine eines der größesten Meister der Blüthezeit des italienischen Geisteslebens ruhen.





Raphael.

Von den Elementen der neu sich bildenden Kultur, die alle Poren des florentinischen Lebens durchdrang, war die Schule von Perugia bis zum Auftreten Piero Vannuccis (Perugino's) fast unberührt geblieben. Die völlige Verschmelzung der umbrischen Schule mit der florentinischen, die Versöhnung bis dahin unvermittelter Kontraste zu demjenigen Gestaltentypus herauszubilden, der die moderne Kunst ihrer höchsten Vollendung zuführte — das war die Aufgabe, die der junge Raphael Sanzio von Urbino von seinem Lehrer überkam. Was jener in der Glanzzeit seiner künstlerischen Entwickelung angestrebt, vollendete Raphael's Genius am Beginn der seinigen. Die hiermit erzielten Resultate waren für ihn nur die Vorstufe zu den Errungenschaften der Folgezeit, die in den Historien-Cyclen seiner zweiten römischen Periode (die Stanzen des Vatikan) ihren Höhepunkt erreichen sollten.

Der Bildungsgang Raphael's gehört zu den glücklichsten und harmonischesten, welche die Kunstgeschichte Italiens überhaupt aufzuweisen hat. Zu der Fülle der Gaben, die ihm die Natur verliehen, gesellte sich von früh auf die Gunst des Geschickes; jede Bedingung zu unverkümmerter Entfaltung seiner geistigen Kräfte trug es ihm gleichsam entgegen.

In der wildromantischen Felsenstätte von Urbino, die Passavant, der eigentliche Begründer der modernen Raphaelforschung uns schildert als „auf dem Grat des Appenin liegend, der sich in unzählbaren über einander gethürmten Reihen gleich einem stark bewegten, aber erstarrten Meer zu den höchsten Gipfeln erhebt“ erblickte Raphael Sanzio, der Sohn des urbinatischen Malers Giovanni Santi im Jahre 1483 das Licht der Welt. Schon sein Vater, der eben erwähnte Giovanni, stand bei den Herren von Urbino, den Montefeltre (unter denen wir schon Federigo als einen der glänzendsten Kunstmäcene des XV. Jahrhunderts nannten) in hohem Ansehen. — In wahrhaft fürstlicher Weise trat Herzog Guidobaldo nach Federigo's Tode in die Fußstapfen seines Vorgängers. „Stets war dieser Fürst“ so heißt es in einer Chronik des Hauses Montefeltre „großartigen Unternehmungen zugewandt und ging ihnen mit Liebe nach. Jedes Talent suchte er an sich heranzuziehen und an der Ausschmückung des herrlichen Schlosses von Urbino zu beschäftigen. Ja, er besaß sogar noch ausgezeichnetere Kenntnisse als sein Vater Federigo.*) Er war in den meisten lateinischen und griechischen Schriftstellern bewandert; die Gedichte Homer's und Virgil's kannte er auswendig. Feind alles Müssiggangses liebte er in Friedenszeiten die Abwechselungen, welche Jagd, Spiele und militärische Uebungen, Studien und abendliche Unterhaltungen darboten.

Unter den Künstlern, mit denen der Herzog sich umgab, gehörte der bereits genannte Giovanni Santi zu den bevorzugten. Als Zeichen seiner Ergebenheit widmete letzterer dem Herzog nicht nur seine Kräfte als Maler; er dedicirte demselben auch seine „Reimchronik“ deren Inhalt heute noch von nicht geringer antiquarischer Bedeutung, der Erforschung der Zeitverhältnisse und des Künstlerlebens ein

*) Siehe Passavant: das Leben Raphaels Bd. I, S. 98.

reichhaltiges Material darbietet, und in welcher der Autor die gleichzeitigen Künstler in kurzer, bündiger Weise rezensirt. So heißt es z. B. über Perugino und Lionardo in den folgenden drei Zeilen, die heute noch im Volksmunde eine sprüchwörtliche Bedeutung haben:

„Due giovani par d'etate e par d'amori:
Lionardo da Vinci e 'l Perusino,
Pier della Pieve, que son' divin' pittori."

Der Hauptzweck dieser Chronik war die Verherrlichung des Lebens und der Thaten des Hauses Montefeltre.

In der Dedikation, mit welcher diese besonders auch für die Kunstgeschichte an sich wichtige Urkunde beginnt, wendet der Autor sich mit den folgenden, für die Sinnesrichtung des Mannes charakteristischen Worten an den Herzog: „Zu dem Alter herangewachsen, in welchem er zu irgend einer nützlichen Beschäftigung fähig, er nach vielen Versuchen sich Unterhalt zu schaffen, die bewunderungswürdige Kunst der Malerei ergriffen habe. Es seien ihm zwar dadurch häusliche Sorgen sehr vermehrt worden, welche Niemandem zu beständigerer Pein gereichten als demjenigen, der die herrliche Last trage, die selbst den Schultern eines Atlas schwer fallen würde. Wie dem indessen sein möge, er schäme sich nicht in dieser durchlauchtigen Kunst genannt zu werden."

Diese wenigen Worte genügen, um uns einen Begriff von der Atmosphäre zu geben, aus welcher Raphael's empfängliches Gemüth die ersten, für die Zukunft bestimmenden Eindrücke in sich aufnahm.

Dem wackeren Giovanni war es nicht beschieden, den Genius seines Sohnes unter seinen Augen sich entfalten zu sehn. Er starb schon im Jahre 1494.

Ueber den Bildungsgang Raphael's, wie dieser sich unmittelbar nach dem Tode des Vaters gestaltete, liegen leider

wenig authentische Nachrichten vor. Etwa ein Jahr nach dem Tode Giovanni's wurde der zänkische, unliebenswürdige Charakter der Stiefmutter Raphael's die Ursache, die seinen Oheim Ciarla bewog, sein Mündel unerquicklichen Verhältnissen aller Art in dem verödeten Hause zu entziehen.

Dem damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Perugino beschloß Ciarla die Ausbildung Raphael's anzuvertrauen. Ohne Ausnahme bekunden die Jugendwerke Raphael's während der Lehrzeit, die er im Hause Perugino's verbrachte, eine seinem Lehrer innig verwandte Richtung. Nur die vollendetere Modellirung, das noch glühendere, durchsichtigere Colorit, der vertiefte Seelenausdruck jener im übrigen ächt peruginesken Typen, lassen im Keime die Größe des Genius ahnen, der in der Folgezeit in der ganzen vielgestaltigen Renaissance-Kultur nur wenige Ebenbürtige und nur einen, in gewissem Sinne Gewaltigeren, neben sich erkennen sollte.

Wie heute das Verlangen jedes Künstlers oder Kunstliebhabers nach dem Süden überhaupt, so beherrschte damals der Zug nach Florenz, als dem modernen „Parnaß" Italiens jedes die Ahnung eigener künstlerischer Zukunft in sich tragende Gemüth.

Es war eine innere Nothwendigkeit, daß dieser Zug sich in Raphael, je mehr er sich seines Könnens bewußt ward, je mächtiger zu regen begann. — In Urbino, wo er am Hofe Guidobaldo's Gelegenheit hatte, mit den ausgezeichnetsten Geistern der italienischen Gelehrten- und Künstlerwelt zu verkehren, fand der einmal in ihm rege gewordene Wunsch reichliche Nahrung. Häufig hörte er hier von den großen florentinischen Meistern, besonders von Lionardo reden, der eben damals das schönste Bildniß der Welt, die Mona Lisa beendet hatte. Die nöthige Unterstützung seines Vorhabens unter den maßgebenden Persönlichkeiten am Hofe von Urbino

ward ihm zuerst zu Theil durch die Verwendung Johanna's della Rovere, der Schwester Guidobaldo's und Mutter jenes Francesco Maria della Rovere, den Raphael in der Folgezeit — gleichsam zur Verkörperung der Schönheit und ihr zu Ehren, ohne jeden sonstigen Zusammenhang — mitten unter die Philosophen Griechenlands in seiner „Schule von Athen" (Vatikan) hinstellte.

Um ihrem Günstling, zu dem sie eine fast mütterliche Liebe gefaßt, den Zutritt in die höchsten Kreise der Florentiner Gesellschaft zu sichern, schrieb die Herzogin Johanna selbst an Pietro Soderini, den Gonfaloniere zu Florenz. In diesem Schreiben empfiehlt sie den jungen Raphael als einen bescheidenen jungen Mann von feinen Sitten „welcher mit einem schönen Talent für seine Kunst begabt, entschlossen sei, um seiner Studien willen einige Zeit in Florenz zu verweilen."

Wie Raphael's Erscheinung und Persönlichkeit in jener Periode wirkte und wie sehr dieselbe der Schilderung der Herzogin entsprochen zu haben scheint, geht aus einer anderen detaillirteren Darstellung hervor, in welcher sein Zeitgenosse Bellori folgendes Bild von ihm entwirft: „Seine Haare waren braun, so auch seine Augen und von sanftem, bescheidenem Ausdruck. Der Ton seiner Karnation ging in's Olivenfarbene. Im Allgemeinen sprach sich in seinem Benehmen Grazie und Zartgefühl aus. Seine Komplexion und überhaupt seine Körperbildung schienen ganz in Harmonie mit seiner Physiognomie. Er hatte einen langen Hals, einen kleinen Kopf und war von schlankem Wuchs. Seine Manieren waren voll Anmuth, sein Aeußeres einnehmend, sein Anzug zeigte Eleganz, den Umgang mit der Welt und was man „den guten Ton der Leute bei Hofe" nannte.

Trotz seiner Jugend war damals schon der Ruf von

seiner ungewöhnlichen Begabung ihm nach Florenz voraus-gegangen. Was das Verhalten Soderini's dem jungen Raphael gegenüber betrifft, so scheint der Brief der Herzogin die beabsichtigte Wirkung nicht geübt zu haben; wenigstens schweigen die Zeitberichte gänzlich von einer Bethätigung des Gonfaloniere bezüglich der von der Herzogin geäußerten Wünsche. Um so größer war, wie es scheint, der Jubel, mit dem Raphael von seinen Genossen, besonders von denjenigen empfangen wurde, die einst in Perugino's Werkstatt gemeinsam mit ihm gearbeitet hatten. — Maßgebend für seine künstlerische Entwickelung war vor Allem während dieses ersten florentinischen Aufenthaltes das Studium Masaccio's, dessen schöpferischer Geist die in öder Schul-Konvention befangene Kunst von den überlebten giottesken Typen befreite und der gesammten Zeitströmung freiere Bahnen eröffnete. Nächst Masaccio wirkten Lionardo's zauberhafter Liebreiz und Michel Angelo's Stylgröße während dieser ersten florentinischen Lehrzeit auf Raphael's jugendliche, erst nach selbstständiger Ausgestaltung ringende Phantasie.

Nach kurzer Unterbrechung, in Folge von Aufträgen, die aus Perugia an ihn ergingen, kehrte Raphael im Jahre 1505 zum zweitenmale nach Florenz zurück. Sein Talent, das nunmehr keiner weiteren Befürwortung bedurfte, verschaffte ihm bald den Zutritt in das Centrum des florentinischen Künstlerlebens. Es war dies die Werkstatt (lo studio) des Architekten und Bildschnitzers Baccio d'Agnolo.

Hier bot sich ihm Gelegenheit zu regem Verkehr mit Männern wie Andrea Sansovino, Filippino Lippi, Antonio und Giuliano da San Gallo, Francesco Granacci — endlich zu dem zuweilen, doch nur selten erscheinenden Michel Angelo.

Bezeichnend für die künstlerische Entwickelungsstufe Raphael's während dieses zweiten florentinischen Aufenthalts

ist eine Aeußerung, welche wir in Vasari's Künstlerbiographie verzeichnet finden. Sie bezieht sich auf die Madonna „im Grünen", welche Raphael damals, ebenso die Madonna „der Fächerpalme", für seinen Freund und Gönner Taddeo Taddei, einen reichen florentinischen Privatmann, ausführte.*) „Raphael" lautet Vasari's Urtheil „hat dem Taddeo Taddei zwei Bilder gemalt, welche noch Etwas von seiner ersten perugineskeu Art und auch schon Etwas von der anderen, besseren, durch das Studium in Florenz erworbenen Behandlungsweise zeigen." Etwa um das Jahr 1506 besuchte Raphael seine Heimath Urbino wieder, wahrscheinlich aus Anlaß der Pest, die kurz zuvor daselbst auf das Furchtbarste gewüthet hatte, um seine von dem „großen Sterben" — wie die Chronisten jene Epidemie bezeichnen — verschont gebliebenen Verwandten zu besuchen. Während dieses Aufenthaltes in Urbino ward er von Neuem Mitglied des glänzenden Kreises, der den Herzog Guidobaldo und seine schöne Gemahlin umgab.

Seit dem Tode Lorenzo's „des Prächtigen" gab es keinen Fürstenhof in Italien, der sich an Vielgestaltigkeit des geistigen Lebens und geselligen Zaubers mit dem von Urbino vergleichen konnte.

„Einigkeit des Willens, aufrichtige Zuneigung konnte unter Blutsverwandten nie größer sein, als diejenige war, die unter allen Theilnehmern am Hofleben zu Urbino herrschte" sagt Graf Castiglione in seinem „libro del Corteggiano" — jener reizend anmuthigen Schilderung des heitern und bewegten Lebens am Hofe von Urbino.

Ein stolzer Kreis in der That, den der Verfasser des Buches „von dem wahren Hofmann" uns in den täglich um die edle Herzogin und die muthwillig-reizende Emilia Pia

---

*) Jetzt im Belvedere zu Wien.

versammelten Gästen vorführt! Da glänzen unter der Schaar hochgebildeter Männer und Frauen Namen, wie Andrea Doria, der berühmte Genuese, Giuliano di Medici, der Bruder Leos X., der schöne und geistreiche Improvisator Bernardo Ascolti, dessen herrlicher Gesang ihm die leidenschaftliche Zuneigung des Papstes und im Publikum den Zunamen „l' Unico Aretino“ zuzog; ferner Pietro Bembo, der nachmalige Sekretär Leos X., einer der glänzendsten Repräsentanten der Renaissance-Litteratur, endlich der üppige, sarkastische, ebenso wortgewandte als tiefgebildete Cardinal Bibiena. Von der Herzogin sagt der Graf Castiglione: sie sei so anmuthig und so beliebt, daß Jeder es sich zum größten Vergnügen in der Welt anrechnet, ihr zu gefallen und zum größten Schmerz, ihr zu mißfallen“. Ferner bildeten die schon genannte, von Geist und Witz sprühende Emilia Pia und Johanna della Rovere, den Mittelpunkt des Kreises, aus welchem Raphael die Anregung zu den größesten Kunstschöpfungen der Folgezeit empfing.

Der Hauch lebensfroher Anmuth und Grazie, der seinem Dichter- und Musenhof auf dem Parnaß den unvergleichlichen Reiz verleiht, wie unmittelbar und lebendig hatte er ihn oft in den geistvollen, bald tiefsinnig ernsten, bald launig neckischen Abendunterhaltungen im Palaste von Urbino in sich eingesogen! Nach allgemeiner Annahme waren es auch die oben genannten Mitglieder dieses auserlesenen Kreises Pietro Bembo und Cardinal Bibiena, die den philosophischen Gedankengang der „Schule von Athen“ nicht nur beeinflußt, sondern ihm vorgezeichnet und bestimmt haben.

Auch seine ganz auf platonischen Ideen beruhende Auffassung vom Natur- und Kunstschönen hat der Verkehr mit den Männern am Gelehrtenhof von Urbino wesentlich angeregt und ausgestaltet. „Wie Plato in seinem Phädro sagt,“ so bekannte Raphael, wie wir in einem seiner uns erhaltenen

Briefe lesen „daß die Schönheit nicht bloß nach ihrem sinnlichen Eindruck oder als etwas blos Aeußerliches beurtheilt werden dürfe, sondern als eine glänzende Idee aus übersinnlicher Höhe, die vor unser sterbliches Auge tritt und in uns Erinnerungen eines vorweltlichen, seligen Zustandes erweckt."

Vorzugsweise mag es Pietro Bembo gewesen sein, der diese Geistesrichtung Raphael's förderte. Es geht dies deutlich aus einer der Reden hervor, in welcher Graf Castiglione in seinem „libro del corteggiano" jenen, den Bembo, seine Ansichten über Schönheit und Liebe entwickeln läßt — Ansichten und Gesichtspunkte, die in allen wesentlichen Zügen dem Gastmahl Plato's nachgebildet sind. Nachdem Bembo der geistigen Schönheit und Liebe gegenüber der irdischen und sinnlichen Schönheit die Palme zuertheilt, fährt er fort, die erstere, die geistige (oder platonische Liebe) folgenderweise zu kennzeichnen: „Welch süße Flamme, welch milde Gluthen müssen es sein, welche entspringen aus dem Quell der hohen und wahren Schönheit, die der Ursprung einer jeden anderen Schönheit ist, die immer schön, nie wächst und nie abnimmt, so daß alle anderen Dinge nur insofern schön sind, als sie Theil an ihrer Schönheit haben.

Richten wir die Gedanken und Kräfte unserer Seele" so heißt es weiter „dem heiligsten Licht zu, welches uns den Weg zeigt, der zum Himmel führt, steigen wir auf der Leiter, welche auf dem untersten Grade den Schatten der sinnlichen Schönheit einnimmt zu dem erhabenen Gemach, in welchem die himmlische, liebliche, höchste Schönheit wohnt — jene Schönheit, die in den geheimsten Sitzen Gottes verborgen ist, so daß sie den ungeweihten Augen sich entzieht, dort werden wir das Ziel unseres Sehnens finden: Ruhe von der Arbeit, sicheres Mittel von den Drangsalen, heilende Arznei in den Krankheiten, sicherem

Hafen in den wilden Stürmen des aufgeregten Meeres dieses Lebens."

Wer unbefangen, d. h. ohne vorgefaßte Meinungen an Raphaels Schöpfungen herantritt, der wird gewiß selbst an sich erfahren, wie in diesem freilich unserem modernen Zeitgeschmack fern liegenden Styl der Rede Bembo's dasselbe Schönheitsgesetz sich wiederspiegelt, das Raphael's größeste und herrlichste Werke: die Disputa, die Schule von Athen, die Messe von Bolsena, das „Weide meine Schaafe"*), endlich den dämonisch schönen Kopf des Christusknaben in der Sixtinischen Madonna beherrscht; wir meinen jenes geheimnißvoll unergründliche Etwas, das selbst in den „Krüppeln und Lahmen"**), mithin in der Darstellung des an und für sich, des körperlich Häßlichen noch ein Moment geistiger Schönheit zu wahren weiß. In der That nöthigt Raphael uns in diesen Schöpfungen und zwar in einem Maaße dessen außer ihm nur sein großer Nebenbuhler Michel Angelo sich zu rühmen hat, das Bekenntniß ab: daß die wahre Kunst nichts Andres ist als die höchste, selbst über die Gesetze und Bedingnisse der elementaren Kräfte und Erscheinungen der Natur erhabene Gottesoffenbarung im Menschengeiste.

In demselben Jahre, 1508, in welches der Tod des Herzogs Guidobaldo fiel, erhielt Raphael durch Bramante, vielleicht auch durch Vermittelung des jungen Herzogs Francesco Maria della Rovere den ehrenden Ruf nach Rom, wo bereits der größte Bildhauer und der größte Architekt des Jahrhunderts, Michel Angelo und Bramante thätig waren, die Heldengestalt auf dem Papstthron, Julius II., zu verherrlichen. Der Auftrag, den Julius dem jungen Meister

---

*) aus den Cartons für die „Arazzi" (Tapeten).

**) ebenda.

von Urbino ertheilte, war derart, daß die Gelegenheit mit jenen sich zu messen, seine Kräfte zu erproben, sich von selbst ergab. Die prächtigen Gemächer im Vatikan, die zuvor von den Borgia bewohnt und mit den großartigen Historien-Malereien Pinturicchios geschmückt waren, weigerte Julius sich auf das entschiedenste zu beziehen.

Vergebens schlug der Ceremonien-Meister vor, das Portrait Alexanders VI. das in einer jener Fresken dargestellt war, zu vernichten. Die Entgegnung des Papstes auf diesen Vorschlag lautete: „Die Wände allein seien hinreichend, um das Andenken an diesen Simonisten wachzurufen.“ Er beschloß die Gemächer im oberen Stockwerk zu beziehen und zu der malerischen Ausschmückung der theils schon von Luca Signorelli, Perugino und anderen oberitalienischen Meistern dekorirten Gemächer, ließ er Raphael kommen.

Hier begann nun mit den Fresken der Camera della Segnatura Raphaels römische Thätigkeit.

„In einem großartigen historischen Cyklus“ so lautete der Auftrag Julius II. „sollte Raphael die weltgebietende Macht des Papstthums in Politik, Wissenschaft und Kunst zur Darstellung bringen.“

Mit der „Disputa“ diesem gewaltigsten Inbegriff mittelalterlichen Glaubens, ward der Vatikanische Cyklus begonnen. Bei aller Großartigkeit der rythmischen Anordnung der Gestalten im Raum, bei aller Seelentiefe im Ausdruck der einzelnen Physiognomien der im Halbkreis geordneten Vertreter der Kirche, herrscht in dieser Komposition eine schematisch abgewogene Gruppirung, eine gewisse Gebundenheit der Typen, die wohl der Darstellung der höchsten Schönheit an sich Raum giebt, nicht aber jener, alle Konvention bannenden Größe der Charaktere, die schon in dem „Parnaß“, noch vollendeter aber in jeder einzelnen

Gestalt der „Schule von Athen" uns entgegentritt. Hier zeigt sich auf das Greifbarste, wie die Ausübung der monumentalen Historien-Malerei die schaffende Phantasie nicht minder als die ausübende Hand von jeder Spur früherer Befangenheit erlöst hat. Hier sehen wir Raphael die Schwingen seines Genius in raschem Fluge zu ihrer ganzen Kraft und Gewaltigkeit entfalten! Hier fragt er nicht, wie in jenem merkwürdigen Briefe an den Verfasser des „Corteggiano" den Grafen Castiglione, auf den wir im Lauf unserer Darstellung noch zurückkommen werden: „Wird es nicht der Flug des Ikarus sein?"

In künstlerischem Sinne sehen wir in dem Vatikanischen Fresken-Cyklus erreicht, worauf, so lange die Welt steht, das höchste Streben der Menschheit gerichtet war und — wie sehr es auch zuweilen den Anschein hat, als sollte es nicht mehr sein — gerichtet bleiben wird: Die Verschmelzung des Wahren mit dem Schönen als etwas in sich Untrennbares, zu einer der Vollkommenheit der Idee entsprechenden Formenerscheinung. So überzeugend und so allgewaltig wirkt die Verkörperung weltumfassender Gedanken in dieser Kundgebung höchster künstlerischer Intelligenz, daß wir auf die Phantasie, die ein solches Wunder schuf, nur mit denselben Worten hinzuweisen vermöchten, die der Meister selbst unter die „Poesie" die herrliche, den „Parnaß" beherrschende allegorische Frauengestalt hinsetzte: „Sie wird von der Gottheit angeweht."

Da, wie schon erwähnt, Raphael und Michel Angelo sich bereits in Florenz persönlich kennen gelernt, so drängt sich von selbst die Frage auf: wie sich, während sie nun gemeinschaftlich in Rom beschäftigt waren, im Dienst desselben Papstes stehend, dessen höchster Zuneigung sich Beide erfreuten: „wie sich da ihr Verhältniß sowohl in künstlerischer als in persönlicher Beziehung gestaltete?"

Schon in Florenz hatte Michel Angelo's Stylgröße Raphael zu eingehender Beobachtung und Studium derselben getrieben. Er erkannte, so befangen er auch selbst noch in dem engen Rahmen perugineskler Auffassung stand, in den Erscheinungsformen jener fast übermenschlichen Gestaltungskraft eine völlig neue, gewaltig überraschende Ideenwelt.

Die vorwiegend auf geistiger und physischer Wucht der Erscheinung beruhenden Vorstellungen, in denen Michel Angelo's einsame Phantasie sich erging, die herbe Schwermuth jener fremdartigen, den Tiefen der „Göttlichen Komödie" entstiegenen Geister, die gleichsam von Michel Angelo ihrem unirdischen Sein entzogen, nun plötzlich in Fleisch und Blut erscheinen! sie stehen der künstlerischen Empfindung Raphael's zu fern, als daß die Einwirkung Michel Angelo's Anfangs bei ihm über den staunenden Einblick in ungeahnte Geistessphären, in neue, phänomenale Aufgaben im Gebiete der Technik hinausgegangen wäre.

Zu einer unmittelbaren Beeinflussung durch Michel Angelo bedurfte es bei Raphael zunächst eines eigenen gereifteren Standpunktes. Erst in Rom, nachdem Raphael heimlich von Bramante in die Sixtina eingelassen wurde, nachdem er den erstvollendeten Theil der Deckengemälde kennen gelernt, wird bei ihm die Aufnahme michelangelesker Elemente in sein ursprüngliches, ihm eigenes Wesen ersichtlich. Wir können nicht umhin, diese Eigenart, wie bereits angedeutet, als den äußersten Gegensatz zu der Michel Angelo's zu bezeichnen, d. h. als Gegensatz zu jener Richtung, welche die Großheit und Erhabenheit der Form um jeden Preis, selbst auf Kosten der Schönheit und Grazie der Erscheinung, vorwalten läßt. — Konzentrirt sich doch auf diesen Punkt überhaupt der tiefinnerliche Gegensatz, der zwischen diesen beiden größesten Künstler-Individualitäten der italienischen Renaissance gewaltet hat.

In diesem Gegensatz liegt zugleich die Erklärung dafür, daß die Anlehnung an michelangelesken Gestaltentypus nur sehr selten zu Raphael's Vortheil gereicht. Als ein ihm fremdes Element entzieht sich die gewaltsam-herbe Eigenart Michel Angelo's dem von jenem so ganz verschiedenen Empfinden Raphael's, mithin auch den Idealen, denen er, diesem Empfinden gemäß, nachzustreben hat. — Am greifbarsten dürfte sich das, was wir unter dieser Eigenart verstehen, durch Aufführung einiger Einzel-Motive aus dem reichen Schatz seiner römischen Schöpfungen kennzeichnen: so z. B. in der sogenannten „Bibel Raphael's" (den Deckengemälden der Vatikanischen Loggien): „Das Leben des ersten Menschenpaares" „Die Vertreibung aus dem Paradiese". Wir begnügen uns, in dieser Gruppe besonders hinzuweisen auf die selbst in ihrer Verzweiflung noch rührend schöne Gestalt der Eva; in demselben Cyklus ist ferner noch für Raphael's spontan aus sich herausschaffender Weise bezeichnend: „Das Leben Abraham's" mit dem herrlichen, in wahrhaft orientalischem Luft- und Lichtglanz prangenden Landschaftsrahmen, der jene idyllischen Familienscenen umschließt. Nicht minder kennzeichnet sich die echt attische Empfindung Raphael's, die in keinem andern Künstler der Renaissance in dem Maaße wieder aufgelebt ist, in der Ausführung der „Grottesken" d. h. der kolorirten Stuckverzierung der Wände und Pilaster der Loggien, an denen das unerschöpfliche Spiel der Phantasie, trotz aller Unbilden der Zeit, die über sie hingegangen, heute noch unser Auge entzückt.

Und nun gar die Farnesina! Wie triumphiert in dieser anmuthigen Fabelwelt bei Raphael das heidnisch antike Schönheitsgefühl! Wie ganz und ungetrübt giebt er sich demselben hin in wonniger Schaffenslust und wie sehr erscheint er gerade auch in dieser Beziehung als der in Fleisch und Blut gekleidete Gegensatz zu seinem großen Nebenbuhler.

In diesem „Hymnus der Liebe" ist Alles in antikem Geiste empfunden und gedachte: so die Formenschönheit der drei Grazien, die großartige Gestalt des durch die Lüfte hinschwebenden, von einem weiten Mantel umhüllten Merkur, die grandios humoristische Umarmung Jupiters mit Amor, die Pracht des Göttermahles bei Aufnahme der Psyche in den Kreis der Olympier. Um das Liebespaar, das, in sich beglückt, Eins mit dem Andern flüstert, lagern Jupiter und Juno rechts, weiterhin Neptun und Amphitrite, Pluto, Proserpina und Hebe. Ganimed — eine der mächtigsten Formenbildungen des ganzen Cyklus — reicht Jupiter den Göttertrank. Das Haupt der Psyche umschweben die drei Grazien; eine derselben gießt Balsam auf sie nieder. Zwei Horen streuen, ihre Schmetterlingsflügel schwingend, Blumen auf die in Nektar nnd Ambrosia schwelgende Schaar. Links schreitet, von der herrlichen, halb nackten Venus geführt, der Zug der Sänger nnd Tänzer. Ist die Geschichte Amors und der Psyche, in einigen Scenen sogar dem Wortlaut nach, der bekannten Fabel des Apulejus nachgebildet, so hat Passavant, der Altvater der Raphaelforschung, ohne Zweifel Recht, wenn er darauf hinweist, daß zugleich der Phantasie Raphael's jene Verse des griechischen Dichters Filippos von Tessalonich vorschwebten, die in der That der von Raphael geschilderten Scene wohl zum Texte dienen konnten:

„Sieh! Amoretten berauben die Herrscher des hohen Olympos,
Selber prangen sie dann in der Unsterblichen Schmuck!
Ares entführen sie Schild und Helm; die beflügelten Schuhe Hermes!
Die Pfeile Apoll! Bacchus den Tyrsos verliert!
Artemis Fackeln, des Herakles Keule, den mächtigen Dreizack
Und des Donnerers Keil neckend ein Eros ergreift!
Wenn die Unsterblichen selbst vor ihm nicht retten die Waffen,
Könnte der sterbliche Mensch trotzen dem schelmischen Gott?" —
(Passavant.)

Endlich haben wir dem eben geschilderten Cyklus noch die einige Jahre zuvor ausgeführte Darstellung der „Galatea" anzureihen, die von Raphael der „Giostra" (dem Tournier) des Polizian, des in dem II. Abschnitt dieses Bandes (sieh Cicerone Bd. II „der Musenhof Lorenzo's des Prächtigen") bereits erwähnten Hof- und Hauspoeten der Medici entnommen ist; ganz der Darstellung Raphaels entsprechend, heißt es dort:

„Due formosi delfini un carro tirono
Sovra esso è Galatea che l'fren corregge."

(„Zwei mächtige Delphine den Triumpfwagen ziehen,
Auf dem Galathea steht und lenket die Zügel.") —

Ebenso wie die Geschichte Amor's und der Psyche darf diese Meisterschöpfung Raphael's wohl bezeichnet werden als eine Apotheose der in antikem Sinne empfundenen irdisch-sinnlichen Leidenschaft.

Die interessantesten Beispiele, die in entgegengesetztem Sinne zu nennen sind, d. h. Bildungen, in denen Raphael über sich selbst hinausgehend, michelangeleske Wucht und Formengewalt mit der eigens ihm innewohnenden Anmuth vermählt und zu einem glücklichen Einklang verschmolzen hat, sind unstreitig die Sibyllen in der St. Pace zu Rom; ferner die Weltschöpfung in den Loggien, in welcher der Typus des schaffenden Gottes unmittelbar den Deckengemälden der Sixtina entnommen ist. „Das einzige Nachbild*) der Loggien" wie ein moderner Kritiker sich treffend äußert „das sich dem Muster (der Sixtina) ebenbürtig erweist; der kleine Maßstab hindert nicht den Ausdruck gewaltiger Macht in Jehova's Gestalt, die in das Unendliche zu wachsen und den Raum allseits zu umfassen scheint."

Was wir von dem persönlichen Verhältniß zwischen

*) d. h. Nachahmung Michel Angelos.

Raphael und Michel Angelo wissen, läßt darauf schließen, daß künstlerische Eifersucht zwischen ihnen bestanden hat.

Der Ursprung etwaiger Feindseligkeit mag in der mißtrauischen, bis zur Gewaltsamkeit schroffen Naturbeschaffenheit Michel Angelo's gelegen haben. Doch trugen auch mancherlei äußere Anlässe dazu bei, Michel Angelo Raphael gegenüber in eine gereizte Stimmung zu versetzen.

Sowohl Condivi, der älteste Biograph Michel Angelo's, als auch Vasari — einer Menge anderer minder namhafter Chronisten gar nicht zu erwähnen, berichten in ihren Aufzeichnungen: Bramante habe, nachdem Michel Angelo die erste Hälfte der Sixtinischen Kapelle beendet, den Papst bewegen wollen, die andere Hälfte dem Raphael zu übergeben, worüber Michel Angelo natürlich in große Aufregung und Entrüstung gerathen sei. Daß von Seiten Bramante's im Interesse Raphael's Machinationen gegen Michel Angelo stattgefunden, die aber jedenfalls mehr von ihm, von Bramante, als von Raphael ausgingen, dafür ist uns unter Anderem ein bedeutsamer Anhaltspunkt in einem eigenhändigen Schreiben Michel Angelo's erhalten, an dessen Schluß es heißt: „An allen Mißhelligkeiten zwischen Papst Julius und mir ist der Neid des Bramante und des Raphael von Urbino schuld, und dies war die Ursache, weshalb, mich zu Grunde zu richten, das Grabmonument des Papstes bei seinen Lebzeiten nicht ausgeführt wurde. Und dazu hatte Raphael gute Ursache, denn was er von der Kunst wußte, das wußte er durch mich."

Daß diese bittere Anklage gegen Raphael nicht sowohl auf wirklicher Verschuldung von Seiten des letzteren, als auf Michel Angelo's mißtrauischem und reizbarem Charakter beruhte, darauf läßt der Umstand schließen, daß in dem kameradschaftlichen Verhältniß, in dem Raphael zu den hervorragendsten Künstlern und Gelehrten seiner Zeit stand, die

zwischen ihm und Michel Angelo waltenden Mißhelligkeiten die einzige Ausnahme bilden. Alles, was seine Zeit- und Fachgenossen uns über Raphael's Persönlichkeit berichten, berechtigt wohl daran zu zweifeln, daß Raphael's Sinnesart, sein heiteres und liebenswürdiges Naturel den niederen Empfindungen des Hasses und des Neides überhaupt zugänglich war.

„Die Maler" so äußert sich Vasari über den Einfluß Raphael's auf die unter seiner Leitung arbeitenden Genossen „die in Gemeinschaft mit Raphael arbeiteten, wußte er so in Eintracht zu verbinden, daß bei seinem Anblick eine jede üble Laune bei ihnen erlosch und jeder niedere Gedanke ihnen entschwand. Diese Eintracht war in keiner Zeit so groß als in der seinen und hatte ihren Grund darin, daß er Alle sowohl in der Zuvorkommenheit als in der Kunst übertraf, aber mehr noch durch den Genius seiner Güte, welcher eine solche Fülle von Wohlwollen kundthat, daß selbst die Thiere ihn gleich den Menschen liebten." . . . . . „Daher geschah es denn auch, daß, wenn er zu Hofe ging, er von seinem Hause aus wohl von fünfzig der ausgezeichnetsten Maler begleitet wurde, die ihn dadurch zu ehren suchten. Genug — er lebte nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst."

Ein beredtes Zeugniß für die liebenswürdige, allem Hang zu Neid und Mißgunst abgewandte Gemüthsart Raphael's bietet u. A. das Verhältniß, in dem Raphael, als sein Ruhm eben erst im Aufsteigen war, zu dem auf der Höhe des seinigen stehenden Meister von Bologna, Francesco Francia stand. Das Freundschaftsband zwischen Beiden war bereits während Raphael's Aufenthalt in Bologna angebahnt worden und scheint sich in stets gleicher Innigkeit bis zu dem drei Jahre vor Raphaels Hinscheiden erfolgten Tode Francia's († 1517) erhalten zu haben. Im Jahre 1508, als in Italien Niemand mehr bezweifelte, daß Raphael's

Ruhm einst die Welt erfüllen würde, heißt es in einem Briefe von Raphael's eigener Hand, nach Empfang eines Madonnenbildes, das Francia ihm zum Geschenk gemacht: „Ich danke Euch auf das Verbindlichste für das Bildniß. Es ist außerordentlich schön und lebendig, so daß es mich täuscht, daß ich mich bei Euch glaube und Eure Stimme zu hören vermeine." Nachdem er den Freund gebeten wegen Arbeitsüberhäufung, mit einer seinerseits dem Francia zugedachten Gegensendung Geduld zu haben, fährt er fort: „Ich hätte es (das Bild) zwar von meinen Gehülfen malen lassen und dann die letzte Hand daran legen können, aber das geht nicht. Im Gegentheil soll man wissen, daß ich das Eurige zu erreichen nicht im Stande bin." — Wie wenig aber auch der von Raphael so hochgeehrte Meister seine Freundschaft durch den ihn bereits überflügelnden Ruhm des so viel jüngeren Genossen trüben ließ, geht aus der Aufnahme hervor, die der greise Francia seinerseits dem ihm von Raphael übersandten Gegengeschenk zu Theil werden ließ. Nach Empfang des Gemäldes erhält Raphael als Antwort folgendes Sonett:

„Nicht Zeuxis bin ich, noch Apell, die Ehre
So hoher Namen will mir nicht gebühren,
Noch will Talent und Tugend so mich zieren
Daß Raphael mir ew'ges Lob gewähre.
Du Einz'ger, dem des Himmels Gunst, die hehre
Sieg allwärts schenkt, ob Allen zu regieren
Sprich, welche Kunst ließ Solches Dich vollführen
Daß gleich der Alten Ruhm Dich Ruhm verkläre?
Glückselger Jüngling, früh emporgeschwebet
Zu solcher Höh — Wer mag voraus ergründen
Wozu gereifte Kraft Dich wird begeistern?
Besiegt beugt sich Natur, und, neu belebet
Von Deinem Können wird sie preisend künden:
„Daß Du der Meister seist von allen Meistern." (Passavant.)

Wie mit dem greisen Francia, so stand Raphael auch mit anderen einheimischen und auswärtigen Größen in Verkehr; so z. B. mit Albrecht Dürer, zu welchem von beiden Seiten ein nicht minder warmes Verhältniß als das zu Francia, zu Lionardo da Vinci u. A. stattgefunden zu haben scheint.

Auch Albrecht Dürer übersandte dem jungen Raphael als Zeichen seiner Anerkennung ein Gemälde von seiner eigenen Hand nach Rom, welche Sendung in entsprechender Weise von Raphael erwidert wurde.

Das von Raphael dem Dürer dargebrachte Gegengeschenk bestand in einer Studie für den „Seesieg von Ostia" einer Gruppe nackter Männergestalten. Am Rande des Blattes, das sich in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien befindet, liest man von Dürers eigener Hand die Worte: „1515. Raphael von Urbino, der bei dem Papst so hoch geachtet ist, hat es dem Albrecht Dürer zu Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen."

Wie Raphael sich in seinem Künstler- und Lehrerberuf von den schönsten menschlichen Seiten zeigt, so stellt seine Persönlichkeit sich in dem Liebesroman seines Lebens nicht minder einnehmend dar. Dieses uns zwar nur in seinen Umrissen bekannte Verhältniß setzt uns dennoch in Stand genügend Anhaltspunkte zur Beurtheilung desselben aus eben jenen Umrissen zu schöpfen. Die schöne Fornarina, von der wir weiter nichts wissen, als daß sie ein Mädchen aus dem Volke war, dessen Schönheit Raphael entflammte — nimmt ein doppeltes Interesse für sich in Anspruch: das, welches sie als Weib erregt, indem sie über Herz und Phantasie eines Mannes wie Raphael, bis zu dessen letzten Athemzug ausschließlich bewahrt hat, dann aber auch als das Schönheitsideal, das Raphael in ihr verkörpert fand und das ihm bei mehreren seiner bedeutendsten Frauengestalten als Anhalt und als Vorbild diente. In mannigfach wechselnder

Auffassung begegnen wir demselben in einer ganzen Reihe seiner Compositionen; so in formenprächtiger, von Lebenskraft strotzender Erscheinung in dem großartig schönen Weibe, das sich in der „Transfiguration (Vatikanische Gallerie) in halb bittender, halb herausfordernder Weise an die Jünger wendet; dann wiederum in verklärter und überirdischer Majestät in der Sixtinischen Madonna.

In der kurzen Lebensdauer Raphael's, für welche das Schicksal ihn durch die Fülle von Glück, die es in dieses kurze Leben drängte, gleichsam schadlos halten sollte, bezeigt es ihm auch darin seine Gunst, daß es ihm das Weib, das ihn von ihrer ersten Begegnung an beherrscht, gerade in dem Moment zuführt, wo sein Geist sich zu höchster künstlerischer Vollendung durchringt. — Einen interessanten Hinweis auf den Moment, in welchem Raphael die Fornarina kennen lernte, sind ein paar Entwürfe zu Sonetten, die sich, von Raphael's eigener Hand geschrieben, auf Studienblättern zu seinem vatikanischen Wandgemälde der Disputa befinden. In glühenden Worten scheint hier die erste, beseligende Erfüllung heißer Liebessehnsucht auszuströmen.

Es heißt in einem jener Sonette:

„Erinnerung ist so süß und froh bethöre
Ich mich; drauf wächst der Trennung herbes Bangen.
Mir wird, wie wer im Meer, vom Sturm umfangen
Den Stern verlor, wenn ich die Wahrheit höre;
So spreng' o Zunge, deiner Fesseln Schwere,
Zu klagen, wie mich Amor hintergangen,
Der ungewöhnlich tückisch mich gefangen,
Doch mehr sei Dank ihm! Und Ihr Preis und Ehre! — —
Die sechste Stunde war's, seitdem verglühet
War die Sonn', als hell am trauten Orte
Die zweite schien, zu Mehr als Worten winkend!
Auf's neu erlag, in Gluthen untersinkend
Ich meiner Qual! Ach! wo der Mensch sich mühet
Zu reden — stirbt die bess're Kraft im Worte."

Wie unter Julius II., so hatte Raphael sich auch unter Leo X. der höchsten Gunstbezeugungen von Seiten des päpstlichen Machthabers zu erfreuen. Wie sehr Raphael bei Leo in Ehren stand, geht nicht nur aus den Aufträgen hervor, die dieser ihm für die weitere Ausschmückung der Stanzen ertheilte. Noch andere nicht minder großartige Aufgaben harrten seiner. Als Bramante, der Bauführer von St. Peter, seinen Tod herannahen fühlte, empfahl er dem Papst seinen zärtlich von ihm geliebten Schüler Raphael als seinen Nachfolger. Kaum war Bramante's Ableben erfolgt, so erging von Seiten des Papstes an Raphael die Aufforderung, ihm einen Plan des Baues sammt Kostenüberschlag zukommen zu lassen.

Auf Einreichung des von Raphael angefertigten Modells erfolgte der Bestallungsbrief Leos, in welchem Raphael zum Ober-Intendanten des Baues von St. Peter feierlich ernannt wird. Nachdem der Papst sich in diesem Schreiben auf das schmeichelhafteste über Bramante's Empfehlung geäußert, fährt er in dem eigenhändig von Leo verfaßten Schreiben fort: „Dich aber ermahne ich, daß du die Besorgung dieses Amtes in solcher Weise übernehmest, daß in dessen Vollführung du erwägest, sowohl deinen Ruf und Namen, denen du in deinen Jugendjahren eine gute Grundlage verschaffen mußt, als auch die Hoffnung auf unser väterliches Wohlwollen gegen dich (namentlich die Hoffnung dir dasselbe zu erwerben!) endlich die Würde und die Berühmtheit des Heiligthums, das in der ganzen Welt bei Weitem von allen das größte war, so wie die von uns dem Apostelfürsten schuldige Verehrung.“ Gegeben am 1. August im zweiten Jahre unseres Pontifikats zu Rom. Leo.

Wie es scheint diente die hohe Auszeichnung, die Raphael durch Ernennung zum Oberbaumeister von St. Peter zu Theil ward, diesem zum Sporn auch in Beherrschung

der architektonischen Kunst zu immer weiteren und höheren Zielen vorzuschreiten. Thatsächlich ist, daß aus jener Zeit die erste Aeußerung Raphael's über einen der kühnsten Gedanken stammt, den die Geschichte der italienischen Kunst überhaupt aufzuweisen hat. In einem aus dieser Periode datirenden, von Raphael an den Grafen Castiglione gerichteten Briefe, heißt es wie folgt: „Unser Herr (der Papst), indem er mich beehrt, hat mir eine große Last auf meine Schultern gelegt, nämlich die Aufsicht über den Bau von St. Peter. Ich hoffe zwar darunter nicht zu erliegen, um so mehr, da das Modell, welches ich davon gemacht, Seiner Heiligkeit gefallen hat und von vielen schönen Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich nach Höherem in Gedanken: „Ich wünsche die schönen Formen der antiken Gebäude zu finden, weiß aber nicht, ob es nicht der Flug des Ikarus sein wird. Vitruv giebt mir einiges Licht, aber nicht so viel als hinlänglich wäre."

Bei dem Plan, auf den Raphael hier anspielt, handelt es sich um nichts Geringeres als den Wiederaufbau des alten Rom. Aus seinen Trümmerhaufen, aus den Bergen und Höhlen von Schutt, den die Jahrhunderte über einander gehäuft, sollte Rom zu seiner alten Pracht und Herrlichkeit erstehen. „Nichts gleicht dem Staunen" so äußert sich ein Zeitgenosse, der päpstliche Sekretär Coelio Calcagnini in einem an den berühmten Mathematiker Jokob Ziegler gerichteten Briefe, in welchem er jenem den Raphael schildert, als einen der größsten Menschen aller Zeiten, und als das größte künstlerische Genie des Jahrhunderts „Nichts gleicht der Bewunderung, die sein Talent hier erregt." . . . . . .

Jetzt aber führt er ein bewundernswerthes und der Nachwelt unbegreifliches Werk aus (und nicht will ich jetzt von der Vatikanischen Basilika reden, deren Bau er vorsteht), die Stadt selbst zeigt er uns in seinen Plänen großentheils

in der alten Gestalt, Größe und Symmetrie hergestellt; denn durch Abtrag hoher Berge von Schutt und Ausgrabung der tiefsten Fundamente und durch Wiederherstellung der Dinge nach Beschreibung der alten Schriftsteller hat er den Papst Leo und alle Römer so zu Bewunderung hingerissen, daß ihn fast alle Menschen wie einen vom Himmel herabgestiegenen Gott ansehen. „Es zu suchen,“ heißt es endlich in einem von demselben Autor verfaßten Epigramm über die Herausfindung des alten Rom, nach seinen ehemaligen Quartieren „war die Aufgabe eines großen Mannes, es zu finden, die eines Gottes.“ Selbstverständlich handelt es sich hier erst nur um den Plan, an dessen beabsichtigter Ausführung — die ja freilich auch nur in bedingtem Sinne zu nehmen ist — Raphael's früher Tod ihn hinderte. Daß aber der Riesenplan wirklich von Raphael entworfen und dem Gutachten des Papstes unterbreitet wurde, das verbürgt uns ein von Letzterem persönlich an den Papst gerichtetes Schreiben. „Da mir“ heißt es in demselben „von Eurer Heiligkeit befohlen worden ist, einen Plan von dem antiken Rom, insoweit man es noch erkennen kann, zu fertigen, so habe ich vermittelst dessen, was gegenwärtig die Gebäude mit jenen Ueberresten zeigen, zu erkennen gesucht und gefunden, daß sie mittelst sicherer Anzeichen unfehlbar wieder in ihrer vormaligen Gestalt hergestellt werden können, wenn man die nicht sichtbaren und zu Grunde gegangenen Theile den noch stehenden und sichtbaren entsprechend darstellt, und den möglichsten Fleiß verwendet, um den Willen Eurer Heiligkeit zu befriedigen.“ Endlich heißt es in demselben Briefe, der mit einer Betrachtung über das „Alte Rom“ und Erwähnung des von ihm, dem Meister selbst, der antiken Architektur gewidmeten Studiums beginnt: „Dies gewährt mir auf einer Seite große Freude, durch die Erkenntniß so herrlicher Dinge, aber auf der anderen empfinde ich nicht minderen

Schmerz, wenn ich gleichsam den Leichnam jener edlen Vaterstadt, welche der Welt Königin war, so elend, zerrissen und beraubt sehe. Wenn die Liebe zum Vaterlande und zu Eltern für Jedermanns Pflicht gehalten werden muß, so halte ich mich für verpflichtet, alle meine geringen Kräfte aufzubieten, damit so viel als möglich ein schwaches Abbild und gleichsam der Schatten jener Stadt am Leben bleibe, die in Wahrheit die Vaterstadt aller Christen ist und einst so herrlich und so mächtig war, daß die Menschen bereits zu glauben begannen, sie sei allein unter dem Himmel über das Schicksal erhaben und dem Lauf der Natur entgegen, vom Tode ausgeschlossen und zu ewiger Dauer berufen. Daher scheint es, daß die Zeit, den Ruhm der Sterblichen beneidend, und ihrer Kraft nicht hinlänglich vertrauend, sich mit dem Schicksal und mit jenen gottlosen und schändlichen Barbaren verbunden habe, damit ihr Alles zernagender Zahn, von der Wuth jener Bundesgenossen unterstützt, desto größere Verheerungen anrichten und mit Feuer, Schwert und Plünderung das alte Rom vollends vernichten möge."

An diese Worte, die von der Begeisterung Zeugniß geben, mit welcher Raphael sich diesem seinem größesten Gedanken hingab, knüpft sich in eingehender Darlegung der Beweis für die Ausführbarkeit desselben. „So wurden jene berühmten Werke, die gegenwärtig noch schön und blühend wären, durch die schändliche Wuth und die vernichtende Rohheit verruchter Menschen, die vielmehr den Namen reißender Thiere verdienen, verbrannt und zerstört; doch nicht so, daß nicht die Anlage des Ganzen, aber ohne Zierraten, so zu sagen, das von Fleisch entblößte Gerippe des Körpers ziemlich erhalten blieb."

Kaum waren die Vorbereitungen für das ungeheure Unternehmen in Angriff genommen — ein Unternehmen, das ganz Rom, besonders die Gelehrtenwelt in freudige

Aufregung versetzte — als der Tod den hinraffte, der die Seele desselben gewesen war.

Rüstig schritt der Bau von St. Peter vorwärts, eben so die mit allem Fleiß betriebene Bloslegung des Forum und des Palatin; im Vatikan prangten die Plafonds und die Wandgemälde der Stanzen im Schmuck jener Malereien, die Verwitterung und zeitweilige Vernachlässigung heute leider zum bloßen Schatten ihrer einstigen Herrlichkeit werden ließ — da erscholl durch ganz Rom der Klageruf, daß Raphael gestorben sei!

Ein Fieber, das er sich bei Untersuchung und Aufnahme der Ruinen zugezogen, führte nach kaum vierzehntägiger Krankheit sein Ende herbei. Sein Begräbniß gestaltete sich zu einem nationalen Trauerfest. Von einer unzählbaren Menge ward sein Sarg zum Pantheon begleitet, wo man ihn in einer von ihm selbst zuvor bezeichneten Nische beisetzte. Auf einer Gedenktafel, die sein Freund Pietro Bembo ihm hinsetzte, liest man neben dem Hinweis auf die Bedeutung seiner Persönlichkeit und seiner Wirksamkeit unter den Päpsten Julius II. und Leo X. die Worte: „Dies ist Raphael, durch den, da er lebte, die Mutter Natur besiegt zu werden fürchtete — zu sterben, da er starb!“

Welcher Art die Stimmung in Rom bei Raphael's Tode war, ersehen wir aus einem Briefe des venezianischen Edelmannes Michiel di Ser Vettor an Antonio Marsilio in Venedig: „Am stillen Freitag, Nachts, als der Sonnabend herankam, starb der edle und vortreffliche Maler Raphael von Urbino zum allgemeinen Leidwesen, besonders der Gelehrten, für welche mehr noch als für andere — obgleich auch für Maler und Architekten — in einem Buche, wie Ptolomäus das Weltgebäude, so er die alten Gebäude Roms aufzeichnete.“ Nach einer eingehenden Erörterung der oben erwähnten Bedeutung dieses Unternehmens heißt

es am Schluß des Schreibens: „Nun hat der Tod dieses schöne und ruhmvolle Unternehmen unterbrochen, indem er den noch jungen Meister von 37 Jahren, und zwar an seinem Geburtstag hinraffte. Selbst der Papst empfand ungemessenen Schmerz darüber und hat in den fünfzehn Tagen seiner Krankheit wohl an sechsmal gesandt, um sich nach ihm zu erkundigen und ihn aufzuheitern. Ihr könnt nun denken, was die Anderen gethan haben! Und weil gerade dieser Tage dem päpstlichen Palast der Einsturz drohte (es war dies der von Raphael erbaute Theil des Vatikan), so daß Seine Heiligkeit sich genöthigt sah, jene Gemächer zu verlassen, so giebt es Manche, welche sagen: „daß nicht das Gewicht der aufgesetzten oberen Loggien die Ursache sei, sondern ein Wunder, um den Tod dessen, der diese Paläste verschönerte, zu verkünden. Und wirklich ist ein unvergleichlicher Meister gestorben."

Nicht weniger bezeichnend als dieser Ausdruck des Schmerzes, um den Verlust eines so großen Genius — eines Schmerzes der das ganze Volk durchdrang, sind endlich die einfachen, aber um so beweglicheren Worte des Grafen Castiglione an seine Mutter Aloisa Gonzaga: „Jo sono sano, ma non mi par' essere a Roma perche nonc'è piu il mio povero Raffaello! Che Dio abbia quest' anima benedetta."

„Ich bin gesund, aber ich glaube nicht mehr in Rom zu sein; denn mein armer Raphael ist nicht mehr. Gott nehme diese gebenedeite Seele in Gnaden auf."



Fra Bartolommeo (Baccio della Porta) Andrea del Sarto.

Der sogenannte „raphaeleske" Styl, der schon unter den Vorgängern Raphael's in Florenz durch Domenico Ghirlandajo angebahnt wurde, ist besonders in Toskana vorherrschend geblieben. Die bedeutendsten Vertreter desselben waren unter den Zeitgenossen Raphael's: Baccio della Porta, als Künstler berühmt unter dem Ordensnamen Fra Bartolommeo (1475—1517) Andrea del Sarto (1477—1531) und Mariotto Albertinelli (1474—1515).

Ebenso wie sein Zeitgenosse und Nebenbuhler Andrea stammte Baccio della Porta aus engen und kleinlichen Verhältnissen. — Im Jahre 1475 gebar seine Mutter, die Frau eines armen Maulthiertreibers ihrem Gatten, als dieser sich eben in Stand gesetzt hatte, aus dem Ertrag jahrelanger harter Arbeit sich in Florenz ein eigenes Häuschen zu bauen, den ersten Sohn.

Diesem Erstgeborenen des armen florentinischen Kärrners war es vorbehalten, in seiner Vaterstadt als der letzte der drei großen Mönche genannt zu werden, die im Verlauf

des XV. Jahrhunderts dem Kloster von San Marco seine hohe geschichtliche Bedeutung verliehen haben.*)

Der kleine „Baccio" wie man ihn in der Familie nannte, zählte erst vier Jahre als sein Vater ihn auf Anregung eines Anverwandten, eines schlichten Bauers aus Borgo Suffignano zu dem florentischen Meister Cosimo Rosselli und dessen Gehilfen, dem seltsamen und phantastischen Piero di Cosimo in die Lehre gab. Dem damals üblichen Brauch gemäß brachte Baccio dort mehrere Jahre mit Verrichtung der gewöhnlichen Handlangerdienste, dem Farbenreiben, dem Reinigen der Werkstatt u. s. w. zu. „Seit frühester Kindheit zog der Knabe" so heißt es in mehrfachen zeitgenössischen Berichten: „allen Aufträgen, die man ihm ertheilte, die Gänge vor, die er zu den Nonnen von St. Ambrogio zu machen hatte. Häufig pflegten letztere dem kleinen Baccio die Zahlungen anzuvertrauen, die sie seinem Meister, dem Cosimo, für gelieferte Bestellungen zu leisten hatten.

Als während der Fastenzeit des Jahres 1495 Fra Savonarola in den Straßen von Florenz die Scheiterhaufen errichten ließ, in deren Flammen weißgekleidete Kinderschaaren auf den Befehl des Frate die sogenannten „Eitelkeiten"**) verbrannten, da gab der zwanzigjährige Baccio das Zeichen zur Vernichtung aller „im Dienste der Sinnlichkeit und der Augenlust entstandenen Kunstwerke". Mit eigener Hand verbrannte er sämmtliche dem Studium des Nackten gewidmeten Skizzenblätter seiner Mappe.

---

*) Fra Angelico da Fiesole († 1455).
Fra Savonarola († 1496).
Fra Bartolommeo (1517).

**) In Massen aufgehäufte Schmuck-, Luxus- und leider auch Kunstgegenstände.

Wie so viele bedeutende Geister der florentinischen Gelehrten- und Künstlerwelt, so wurde auch Fra Bartolommeo von der gewaltigen Persönlichkeit Savonarola's in seinem tiefsten Wesen ergriffen, dessen lebenslänglicher Anhänger er denn auch blieb. Bald nach dem tragischen Ausgang des heiß von ihm geliebten und bewunderten Reformators, schuf Fra Bartolommeo in seinem „Jüngsten Gericht" (heute dem Museum der St. Maria Nuova einverleibt) das in Bezug auf den geistigen Inhalt bedeutendste seiner Werke.

Im Aufbau der Gruppen, in der grandiosen Linienführung zeigt die Composition dieses Gemäldes denselben Schwung, dieselbe Symmetrie, die z. B. die berühmte Gruppe der heiligen Anna mit der Jungfrau und dem Jesuskinde in den Uffizien kennzeichnet. Seit der Hinrichtung Fra Savonarolas i. J. 1496 trug der junge Baccio della Porta sich mit der Absicht Mönch zu werden — eine Absicht, die er jedoch erst im Jahre 1500, mithin vier Jahre nach dem Tode des Propheten von St. Marco ausführte. In dem genannten Jahre trat er das Noviciat im Dominikaner-Orden von St. Marco an, um sich von nun an ganz dem von Savonarola empfangenen Impulse zu einem völlig nach Innen gewandten, nach Außen thatenlosen Leben hinzugeben, für welches seine energische Natur sich indeß wenig eignete. Trotz seiner Bemühungen, sich gänzlich von dieser Welt loszusagen, um sein ganzes Denken und Sinnen ungetheilt den ewigen und himmlischen Dingen zuzuwenden, trotz jahrelanger Selbstkasteiung und opferwilliger Hingabe, wollte diese Loslösung ihm doch nicht ganz gelingen. Die Besuche seines Jugendfreundes und Kunstgenossen, des Mariotto Albertinelli der, einst sein Mitschüler im Atelier Cosimo Rosseli's, sich mittlerweile die Gunst der Medici erworben und hoch emporgestiegen war, ferner die Besuche des jungen Urbinaten Raphael, der ihn gleich jenem häufig

aus seiner Weltabgeschiedenheit aufstörte — erhielten ihn in Kenntniß über Alles, was sich außerhalb seiner Klostermauern zutrug; besonders auch über die Ereignisse, die sich auf das florentinische Kunstleben bezogen. Auf diese Weise erhielt er Kunde von den Triumfen seiner beiden großen Zeitgenossen, Lionardo und Michel Angelo, Triumfe, von denen jeder neue Tag Neues zu berichten wußte. Auf diese Weise sah auch er in seiner weltverschlossenen Einsamkeit einen neuen Stern aufgehn — den Stern Raphael's.

Die Frucht der Jahre, die der Jüngling in anscheinender Unthätigkeit des Klosterlebens, aber unter der steten Einwirkung der malerischen Hinterlassenschaft Fra Angelico's auf sein Gemüth und seine Einbildungskraft hinbrachte — eine Einwirkung, der er sich eben hier am wenigsten entziehen konnte! — trat in Zukunft erst an den Tag. Es war dies die schöne Vereinigung, der ihm innewohnenden florentinischen Energie mit der Milde und Hoheit der mehr nach Innen gerichteten, umbrischen und sienesischen Schulen. Wie wir im ersten Bande dieses Werkes bereits erwähnten, (sieh Cicerone Bd. I Abschnitt III), stand Fra Angelico da Fiesole so unmittelbar unter dem Einfluß der Sienesen, daß wir uns berechtigt fühlten, ihn, wenn auch nur in bedingtem Sinne, den Meistern dieser Schule anzureihen. — Jene grübelnd beschauliche Unthätigkeit, zu welcher Fra Bartolommeo sich im Jahre 1500 selbst verurtheilte, erwies sich in der Folgezeit nur als Durchgangsstufe zu einer freieren, weniger pessimistischen Anschauung, als wie sie ihn in den ersten Jahren nach dem Untergang des florentinischen Reformators beherrschte. Gewiß ist, daß Fra Bartolommeo schon im Jahre 1506 seine brachliegenden Kräfte wieder der einzigen wahren, ihm angeborenen Neigung, der Malerei, zurückgab.

Von nun an blieb er lebenslänglicher Vorsteher der

seit den Tagen Fra Angelico's dem Kloster von St. Marco einverleibten Künstlerwerkstatt.

Hier in denselben einsamen, von dem Reiz wehmüthiger Erinnerungen umwobenen Hallen reifte er, gleich Fra Angelico, seinem großen Vorgänger, zu seiner ganzen Größe und Ausgestaltung seines Talents heran. Unter den Erzeugnissen der neuen künstlerischen Phase, die mit dem Jahre 1506 für Fra Bartolommeo ihren Anfang nahm, zählt u. A. die grandiose Madonna, umgeben von der heiligen Catharina und dem heiligen Bartolommeus mit der Inschrift: „Orate pro pictore“ und der Jahreszahl 1512 in der Galerie Pitti in Florenz. In der Großartigkeit der Auffassung, in der vollendeten Ausführung des pyramidalen Gruppenaufbaues, dessen eigentlicher Schöpfer Fra Bartolommeo war, darf unter seinen Oelgemälden dieses unstreitig als sein Meisterwerk bezeichnet werden.

Eines der bemerkenswerthesten unter seinen Oelgemälden ist ferner der von den Jüngern und der ganz in ihren Schmerz versunkenen Maria umgebene Leichnam Christi; ebenfalls in der Galerie Pitti.

Es giebt vielleicht kein zweites aus der Florentiner Schule hervorgegangenes Bild, das die Zartheit der umbrischen Schule in so vollendet großartiger Weise mit jener dramatischen Belebung der Gestalten vereinigt, die zu allen Zeiten der Grundzug der florentinischen Schule war. Nie wurde ein unbelebter Körper wahrer und naturgetreuer dargestellt, nie die tiefe Traurigkeit in Mienen und Gesten der umstehenden Jünger wirksamer ausgedrückt. Den Höhepunkt erreicht die hier angedeutete Wirkung vollends in der ganz ihrem Schmerz dahingegebenen Maria. Der Meister wollte, fast scheint es so, das Martyrium, das der Begriff der Mutterschaft von jeher in sich geschlossen, hier in unvergleichlicher Weise künstlerisch verewigen. — Nachdem Fra Barto-

lommeo seine Vaterstadt um so viele der edelsten Kunstschöpfungen bereichert hatte, starb er i. J. 1517 im Alter von nur 42 Jahren an einem hitzigen Fieber.

Sein frühzeitiger Tod wurde sowohl von der Brüderschaft des Klosters, als von der ganzen florentinischen Bevölkerung als ein öffentliches, der Stadt widerfahrenes Unglück betrachtet und als solches beweint.

Unter den Zeitgenossen Fra Bartolommeo's, deren Styl sich unter den oben angedeuteten umbrisch-florentinischen Einflüssen entwickelte, nimmt der nur zwölf Jahre jüngere Andrea del Sarto bei Weitem den vornehmsten Rang ein. Wie Fra Bartolommeo in dem berühmten architektonisch-pyramidalen Gruppenaufbau, so ist Andrea del Sarto im Colorit als solches, der Schöpfer neuer eigenartiger Elemente, die er zuerst in die florentinische Schule einführte und in deren Handhabung er unter den Florentinern, unerreicht dasteht.

Wie bereits erwähnt, waren Andrea's Eltern einfache Bürgersleute. Im Alter von sieben Jahren wurde der Knabe zu einem Goldschmied in die Lehre gegeben; er zeigte indessen nur wenig Lust zu dem Handwerk, das er hier erlernen sollte; auch wußte er sich im Laufe von kaum zwei Jahren von demselben loszumachen. Ein Maler untergeordneten Schlages, Messer Barile, der in der Nachbarschaft wohnte, überzeugte sich von dem ungewöhnlichen Talent des kleinen Andrea. Er überredete den Vater, letzteren der ungeliebten, ihm aufgezwungenen Beschäftigung zu entheben und den talentvollen Burschen ihm, dem Barile, zur Lehrlingschaft zu übergeben. Nachdem Barile seinem Zögling den ersten elementaren Unterricht in der Malerei ertheilt hatte, empfahl er selbst ihn dem Piero di Cosimo, der eben damals bei dem Publikum seiner Vaterstadt in hohem Ansehen stand. Bald war der jugendliche Andrea, in Folge seiner außerordentlichen Begabung bei dem seltsamen Piero

nicht minder beliebt als bei seinem ersten Lehrer, dem unbedeutenden, aber gutherzigen Barile. Auch ist es gewiß, daß Piero di Cosimo, der bei all seinen Sonderbarkeiten und Phantastereien ein geistvoller Mensch war, späterhin seinem Schüler zu seinem Fortkommen in jeder Weise behülflich war. Während seines Aufenthaltes in Pieros Werkstatt hatte der junge Andrea Gelegenheit, unter der anregenden Führung seines Lehrers, die beiden berühmten, in der Sala Papale des Palazzo Publico ausgestellten Cartons Lionardo's und Michel Angelo's in Augenschein zu nehmen.

Es ist bekannt, welch eine Aufregung der Wettstreit zwischen den beiden großen Rivalen in Florenz erregte; wie weiland zur Zeit der Guelfen und der Ghibellinen theilte man sich förmlich in zwei Lager, von denen das Eine Lionardo, das Andere Michel Angelo als Sieger ausrief. — Einer dieser Besuche des jungen Andrea im Palazzo führte die erste Annäherung zwischen ihm und dem nur einige Jahre älteren Francia Bigio herbei, der später Andrea's Mitarbeiter in dem großartigen Fresken-Cyclus des „Scalzo" in Florenz wurde. Die rasch zwischen den beiden jungen Leuten angeknüpfte Freundschaft führte zu dem beiderseitigen Entschluß, sich selbstständig zu machen und fortab in ein und derselben Werkstatt gemeinsam zu arbeiten. Aus dieser Zeit der gemeinsamen Thätigkeit stammt die „Taufe Christi" das erste der in Steinfarbe im Scalzo ausgeführten Fresken. Als künstlerische Leistungen von sehr ungleichem Werth sind diese Fresken zum Theil zu den bedeutendsten Schöpfungen Andrea's zu zählen. Gestalten wie die „Fides" die „Caritas" und vollends die „Spes" von wahrhaft raphaellesker Linienführung und zugleich von einem seelischen Reiz, wie er sonst nur Lionardo eigen war, hat Andrea, trotz Allem was er Großes an Charakterbildung geleistet, nicht wieder aufzuweisen.

Von den längs der vier Wände hinlaufenden Fresken, die in verschiedenen, um Jahre auseinanderliegenden Zeiträumen entstanden sind, verräth sich hie und da, durch die auffallend schwächere Hand, die Mitwirkung des Francia Bigio. Im Jahre 1509 schritt Andrea im Auftrage der Brüderschaft des Klosters an dasjenige seiner Werke, das mehr denn irgend ein anderes seine große Popularität begründen sollte: an die Ausschmückung des Klosterhofes der St. Annunziata. Der Gang der Darstellung, die das Leben und Wirken des heiligen Philippo Benizzi zum Gegenstand hat, ist folgender: Auf dem ersten Felde bekleidet der Heilige einen Nackten mit seinem Mantel; auf dem zweiten wird eine Gesellschaft von Kartenspielern jählings durch einen Blitzstrahl, den der Heilige niederfahren läßt, aus ihrem Behagen aufgeschreckt. Auf dem dritten Felde heilt Fra Filippo eine Besessene, die sich in Verzweiflung vor ihm windet. Der Erfolg dieser durchweg von einem starken dramatischen Zuge beherrschten Komposition war ein so großer, daß er den jungen Meister veranlaßte, in der Ausschmückung der zum großen Theil noch unbemalten Halle des Vorhofs fortzufahren. Zu den oben genannten fügte er jetzt noch die zwei schönsten Gemälde des ganzen Cyklus: den Tod des Heiligen und die Heilung eines kranken Kindes, durch Berührung seines Gewandes. Vier Jahre später, nach seiner Vermählung mit der schönen Lucrezia di Fede begann der Meister mit der „Geburt der Jungfrau" an der rechten*), d. h. der gegenüberliegenden Seite des Klosterhofes dasjenige seiner Werke, das in Bezug auf Großartigkeit des Gruppenaufbaues, auf Anmuth der Gestalten, endlich im Kolorit — dessen Geheimniß seine florentinischen Mitgenossen ihm vergeblich abzulauschen suchten —

---

*) Der ersterwähnte Cyklus befindet sich beim Eintritt in die Halle zur Linken des Beschauers.

ihn vollends auf der Höhe seines Könnens zeigt. Wer dieses Gemälde, das unbedingt zu den vollendetsten Schöpfungen der italienischen Renaissance überhaupt zu zählen ist, aufmerksam betrachtet, dem wird hier ein dem Domenico Ghirlandajo, dort ein dem Michel Angelo u. A. entlehnter Zug in die Augen fallen. Was aber dieser Schöpfung Andrea's den unvergleichlichen Reiz verleiht, ist der ausgeprägte, dem Lionardo da Vinci abgelauschte Formen-Adel, der sich frei und ungezwungen im Raume bewegenden Gestalten. In der gesammten florentinischen Kunst giebt es kein zweites Werk, das dem großen Mailänder so nahe stände. Wie die „Fides", die „Spes" die „Caritas" im Scalzo, so stellt die „Geburt Mariä" ihn auf eine Höhe mit den großen Vollendern Raphael und Lionardo. Was dem mit Recht vielgepriesenen Gemälde in Bezug auf die Technik noch einen besonderen Werth verleiht, ja dasselbe geradezu als einen Eckstein des Baues kennzeichnet, dessen Ausgestaltung das Ziel der Malerei des XVI. Jahrhunderts war, ist das Kolorit. Die Meisterschaft Andrea's, die einen unserer geistvollsten Kenner italienischer Kunst zu dem Ausspruch veranlaßt: „Er hat zuerst der Farbe einen mitbestimmenden Einfluß auf die Komposition gestattet" erscheint hier zuerst in ihrer ganzen Größe. — Nach Vollendung der Fresken in der heil. Annunziata kehrte Andrea zu dem „Scalzo" zurück, wo er in den Jahren 1515—1517 noch mehrere, gleich den früheren in Steinfarbe gehaltenen Fresken ausführte; darunter die „Bergpredigt" die mehr als irgend ein anderes Werk des Meisters an das von Ghirlandajo in der Maria Novella ausgeführte Fresko anklingt. Wenn später Raphael aus dieser großartigsten Schöpfung Ghirlandajos in den Stanzen so manchen Zug entlehnte, so ist die „Bergpredigt" des Scalzo ihr geradezu nachgebildet. Aus demselben, die Jahre 1515—1517 umfassenden Zeitraum stammt ferner die großartige Madonna der Uffizien (Tribuna). Auch

sie gehört zu den vollendetsten Meisterwerken Andrea's; unter seinen zahlreichen Madonnen hält nur Eine unbeschadet den Vergleich mit ihr aus. Es ist dies die sogenannte „Madonna del Sacco" über der Sakristeithür der St. Annunziata, die schon Vasari zu dem Ausspruch veranlaßt: „Nie sei in der Kunst Etwas geschaffen worden, das in der Vollendung der Zeichnung, des Kolorits und der Vitalität dieser Gruppe gleiche." Der letztgenannte Vorzug derselben, die Vitalität der Figuren, ist von Andrea mit Ausnahme der „Geburt der Jungfrau" in der That nur einmal noch in solchem Maße wieder erreicht worden.

Unter den Besuchern des Klosters von San Salvi bei Florenz (Porta alla croce fuori le mura) giebt es gewiß nur Wenige, die sich rühmen dürfen, im ersten Augenblick nicht von einem unwillkürlichen Schauer erfaßt worden zu sein: denn vor ihnen sehen sie, indem sie durch einen schmalen Eingang den jetzt leer stehenden Saal betreten, durch eine gewaltige Raumweite entfernt, inmitten der tiefsten Einsamkeit, die sie hier umgiebt, eine von den mannigfachsten Stimmungen beherrschte, augenscheinlich in hoher Aufregung begriffene Tischgesellschaft; in jedem Sinne bis zur anscheinenden Wirklichkeit lebendig erscheinen die erschreckt auffahrenden, von dem Wort des Heilands: „Einer unter Euch wird mich verrathen" betroffenen Jünger. Nur Einer von ihnen, der jenem zunächst sitzende Johannes, theilt die allgemeine Verwirrung nicht; so völlig ist er der Inbrunst seiner Liebe zu dem Meister, an dessen Brust er ruht, dahingegeben.

Um die wesentlichsten Eigenschaften, die Andrea's Persönlichkeit charakterisiren, von einem ganz bestimmten Gesichtspunkt aus zusammenzufassen, sei hier noch einmal eine Paralelle zwischen ihm und einigen der größesten seiner Zeitgenossen gezogen. In der „Geburt der Jungfrau" sehen wir ihn in einem Glanzmoment seines Schaffens wohl Lionardo's Lieb-

lichkeit erreichen; aber es läßt sich nicht leugnen, trotz des Adels der Erscheinungen zeigt dieser Adel sich mit einer Jenem fremden Formenüppigkeit verschmolzen; um die vornehm-herbe Strenge Ghirlandajo's zu treffen, an welchen sich häufig Anklänge bei ihm finden, ist er viel zu sehr ein Kind seiner Zeit, d. h. einer Zeit, die gänzlich und für immer mit der giottesken Tradition gebrochen hat, die in dem tiefen Gemüth des älteren Florentiners ihren einstigen Nimbus noch nicht ganz verloren hat.

Um Michel Angelo's Formenwucht wiederzugeben, dazu fehlt ihm die cholerische Ader, die den Moses (St. Pietro in Vincoli), die Propheten und Sibyllen der Sixtina schuf, dazu fehlte ihm die Jenen durchdringende Leidenschaft und Gluth der Empfindung. Und dennoch — obgleich er keinen von den oben genannten Meistern in ihrer besonderen Größe erreicht, ist er in gewissem Sinne als ihnen ebenbürtig anzusehen. Der Beifall den Andrea del Sarto nicht nur zu seinen Lebzeiten sondern noch heut zu Tage in den breitesten Schichten des Publikums genießt, ist ihm in unbedingterer Weise gezollt worden als manchem seiner größeren Zeitgenossen. Dieser allgemeine Beifall erklärt sich durch die Art und Weise, wie Andrea den Realismus handhabt, der sein eigentliches Element ist; von dem er sich auch nie lossagt. In einem Maße, wie sich dessen außer den Venezianern nur Lionardo und Correggio rühmen dürfen, entzückt er unser Auge durch die wunderbaren Farbenskalen, die er zuerst in die Kunst einführte. Bisher beschränkte sich das florentinische Kolorit auf das Streben nach Energie, Schärfe und Deutlichkeit. In Andrea's Farben tritt dagegen jenes mystische Element der Lionardo, Correggio u. A., jener sinnliche Reiz, dessen Macht eben in dem Räthselhaften, dem gleichsam nur halb Enthüllten liegt, in der florentinischen Schule zuerst in seine Rechte.

Unter den zahllosen Florentinern, die mehr oder minder unter Andrea's Einfluß standen, nimmt Pontormo (1494 bis 1557) wohl den ersten Rang ein. Ein Blick auf das bedeutendste Werk dieses Meisters „die Heimsuchung" welches sich im Klosterhof der Sta. Annunziata den Fresken Andrea's anschließt, genügt, um den Beschauer von der völligen Abhängigkeit des Jüngers von dem Meister zu überzeugen. Nicht weniger als bei Pontormo begegnen wir demselben Mangel an Selbstständigkeit bei den übrigen Schülern Andrea's, wie z. B. bei den Giovanni Antonio Sogliani (1492 bis 1544) Domenico Puligo (1475—1527) Rosso de Rossi (Rosso Fiorentino † 1541) Angelo Bronzino (1502—1572).

Nächst Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto das bedeutendste Talent der hier skizzirten Gruppe, der schon vorerwähnte Mariotto Albertinelli, stand unmittelbar unter dem Einfluß Raphaels und Fra Bartolommeos, dessen steter Freund und Mitarbeiter (so in den Jahren 1509—1515) Albertinelli gewesen ist.

Im Vergleich zu seinen übrigen Leistungen über sich selbst hinausgehend, hat Albertinelli in seiner „Heimsuchung" in den Uffizien ein Werk geschaffen, das den vollendetsten Schöpfungen Fra Bartolommeos ebenbürtig zur Seite steht. Außer diesem aus dem Jahre 1503 stammenden, berühmten Gemälde der Uffizien besitzt Florenz noch mehrere namhafte Werke des Meisters, dem leider eine nur zu kurze Lebensdauer beschieden war; so z. B. eine große Wandfreske „Christus von den Leidtragenden umgeben" in dem Capitelsaal der Certosa und eine Anzahl durchweg tüchtig gemalter Tafelbilder in den Florentinischen Sammlungen, der Gallerie Pitti und der Accademia delle belle Arti.



Lionardo da Vinci (1452—1519).

Eine eigenartige, in gewissem Sinne der Michel Angelo's entsprechende Stellung nimmt Lionardo da Vinci in der italienischen Kunst ein. Beide, sowohl Lionardo als Michel Angelo gingen sie aus der florentinischen Schule hervor; Beide dürfen sie als echt florentinische Geister bezeichnet werden; Beide schlugen nach erlangter künstlerischer Selbstständigkeit neue, bahnbrechende Wege ein; Beide theilten sie endlich dasselbe tragische Schicksal, das gerade den großartigsten ihrer Schöpfungen zu Theil ward.

Das Verhängniß, das über den Lieblingsplänen und künstlerischen Projekten Michel Angelo's schwebte, so über dem von ihm geplanten Grabmal Papst Julius II., der Facade der Kirche von St. Lorenzo, dem Standbilde des Papstes in Bologna rc. ist bekannt. Eine beklagenswerthe Parallele zu jenem Verhängniß bildet die Geschichte gerade auch der bedeutendsten Werke Lionardo's.

Wie es Michel Angelo mit der Statue Julius II. erging, so erging es Lionardo mit dem Reiterbilde Ludovico Sforza's, des in diesen Blättern oft genannten Tyrannen von Mailand.

„Hier (in Mailand)“ so erzählt Göthe in seinen berühmten Aufzeichnungen über das Abendmahl Lionardo's,

„erhielt Lionardo den Auftrag, eine riesenhafte Reiterstatue vorzubereiten. Das Modell des Pferdes war nach mehreren Jahren zur allgemeinen Bewunderung fertig. Da man es aber bei einem Feste, als das Prächtigste, das man aufführen konnte, in der Reihe mit hinzog, zerbrach es und der Künstler sah sich genöthigt, das zweite vorzunehmen; auch dieses ward vollendet. Nun zogen die Franzosen über die Alpen; es diente den Soldaten als Zielbild; sie schossen es zusammen und so ist von beiden, die eine Arbeit von 16 Jahren gekostet, Nichts übrig geblieben.

Auf das unglückliche Schicksal der beiden großartigsten Schöpfungen Lionardo's, des Cartons zu der Schlacht von Anghiari und seines Abendmahls im Kloster alle grazie bei Mailand werden wir noch zurückkommen.

Als das wesentliche, den ganzen Entwickelungsgang der Schule von Florenz bedingende Lebenselement bezeichneten wir öfters schon die dramatische Ausgestaltung der Motive, die nothwendig aus dieser entspringende individuelle Durchbildung der Charaktere.

Schon Giotto strebte, wie wir dies des öfteren betonten, nach deutlicher, charakteristischer Ausprägung der Einzelgestalt. Der von ihm eingeschlagenen Richtung folgen die Gaddi, Giottino, Orcagna in Florenz, die Memmi und der an Denkkraft und Formbeherrschung auf gleicher Höhe mit Giotto und Orcagna stehende Ambrogio Lorenzetti in Siena.

Jenes Moment inniger, den ersten giottesken Nachfolgern fernliegender Weichheit und Linienanmuth, jene in der Kunst des XIV. Jahrhunderts ganz neue, daher in ihrer Wirkung geradezu berückende Verschmelzung antiken Formgefühls mit individuell moderndem Empfinden, wie sie zuerst in Orcagnas „Paradiese“ (Maria Novella, Florenz) auftritt, sollte auf nie erreichte Weise in Lionardo da Vinci

zur Vollendung gelangen. Selbst Raphael erscheint im Vergleich zu dem eigenthümlichen, durch seelische Innigkeit geadelten Sinnenreiz Lionardo's mitunter kühl, fast nüchtern. Liegt doch eben darin die Bedeutung Lionardo's, daß ihm gegeben war, diejenigen Elemente in sich zu vereinigen, die seine beiden großen Zeitgenossen, Raphael und Michel Angelo als äußerste Gegensätze kennzeichnen. Dies erreichte Lionardo durch die wundersame Allseitigkeit seines Könnens, indem er die dämonische Gewalt und Unmittelbarkeit Michel Angelo's mit der antiken, weniger subjektiven Grazie Raphael's in sich verschmolz. Wir wollen durch die oben gethane Aeußerung dem großen Meister von Urbino keineswegs zu nahe treten. So groß und hehr Raphael zu allen Zeiten in der Kunstgeschichte dastehen wird, so läßt sich doch nicht leugnen, daß er nur da sein Bestes giebt, wo er fern von jedem fremden Einfluß, in freiem Schaffensdrang, dem ihm von der Antike überkommenen Formen- und Schönheitsgefühl folgt. Sobald er dagegen das Wuchtige, das eigenthümlich Dämonische anstrebt, das den Kern der Begabung Michel Angelo's ausmacht, geräth er in Gefahr, sich selbst zu entfremden; gerade dann verfällt er zuweilen jener kühl kombinirenden Weise, die wir in der Folgezeit, bei weniger stark begabten Geistern als den „akademischen Styl" bezeichnen.

Trotz all' ihrer Herrlichkeit weisen selbst die Vatikanischen Stanzen manche Einzelzüge auf, die dem aufmerksamen Beschauer das hier Gesagte bestätigen werden. Wer sich ohne vorgefaßte Meinung in das Studium der beiden großen Rivalen am Hofe Julius II. und Leos X. hingiebt, der wird sich der hier geäußerten Wahrnehmung ebenso wenig entziehen können als dem Zugeständniß, wie in entsprechender Weise die Ueberkraft Michel Angelo's ihn derjenigen Malweise in die Arme treibt, die in seinen Nachfolgern zu dem

Barock des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, zu der Formverwilderung der Bernini, der Caravaggio u. A. führte. Unter den drei großen Rivalen ist Lionardo da Vinci trotz seiner universellen Veranlagung als die in ihren Einzelkräften entschieden am gleichmäßigsten abgewogene Individualität zu bezeichnen. Weder nach der einen oder der anderen Seite sind in ihm jene Züge und Anklänge zu finden, die von dem mitunter kühlen Klassizismus Raphael's zu dem leer akademischen Styl der späteren Eklektiker von Bologna und Florenz und von Michel Angelo's Willkür zu dem Manierismus der spät-römischen und neapolitanischen Schule den Uebergang bilden. Eben hier, in dem völlig unbedingten technischen Können Lionardo's liegt, sofern sich dergleichen überhaupt definiren läßt, wohl auch die Erklärung für den in seiner Art einzigen Reiz seiner Gestaltenbildung, wie sich derselbe z. B. in seiner Mona Lisa kennzeichnet. Weder von Raphael noch von Michel Angelo ist solche Apotheose des Portraits, oder sagen wir, der schönen Einzelgestalt geschaffen worden. Weder die antike Linienreinheit des Einen, noch die leidenschaftliche Energie des Andern hätte hingereicht, um das von Lionardo in seiner Mona Lisa gelöste Problem malerischen Könnens in gleicher Weise zu bewältigen. Wir stehen hier, so viel ist gewiß, vor einem Wunder oder Räthsel, das ewig, wie man auch daran herumdeuten mag, das Geheimniß Lionardo's bleiben wird.

In den Jugendarbeiten des Meisters, es läßt sich dies in seiner Entwickelung schrittweise verfolgen, macht sich noch der Einfluß der älteren, florentinischen Schule geltend. Dies beweist unter Anderem der Umstand daß von den erhalten gebliebenen Werken Lionardo's diejenigen die seinen Jugendjahren angehören, mehrfach irrthümlicherweise dem Lorenzo di Credi zugeschrieben werden; so z. B. die „Heimsuchung" aus dem Dom in St. Oliveto (jetzt in den

Uffizien). Auf den ersten Blick wird der Beschauer, der die herrlichen Früchte seiner späteren Jahre kennt, wo Lionardo auf der Höhe seines Könnens steht, in der That nicht an ihn, sondern an den Einen oder den Anderen der älteren Florentiner denken. Die flatternde Gewandung, die gespreizte Haltung der beiden Hauptfiguren, des Engels auf der einen, der herben, auch noch ganz der der älteren Malweise entsprechenden Jungfrau, auf der anderen Seite des Bildes, deuten entschieden auf Einwirkung der Lorenzo di Credi, Andrea del Castagno, Verrocchio rc. hin. Lionardo's Verhältniß zu der florentischen Schule entspricht hier ganz dem des jungen Raphael zu der Schule von Perugia. Was für jene der Höhepunkt ihres Könnens bedeutet, ist für ihn nur der erste befangene Anfang. Ebenso wie mit der „Heimsuchung" verhält es sich mit einem zwar späteren aber auch den Jugendjahren Lionardo's angehörenden Fresko in der Vorhalle des oberen Stockwerkes im Klosterhof von St. Onofrio zu Rom: die Madonna mit dem Jesusknaben und dem Stifter des Bildes, auf Goldgrund, ganz in der Weise des Andrea del Verrocchio, seines Lehrers.

Von demjenigen Werk Lionardo's, das im Wettkampf mit Michel Angelo geschaffen, von Vasari in seiner Künstlerbiographie „als würdig" bezeichnet wird „die Schule der Welt zu sein" — von dem Karton zu der Schlacht von Anghiari ist nur eine Reitergruppe in Kupferstich erhalten geblieben.

Von einem erbarmungslosen Geschick völligem Ruin dahingegeben, ward das Werk seiner Werke „das Abendmahl" im Kloster alle grazie bei Mailand.

Deutschlands großem Dichter fällt das Verdienst zu von dieser untergegangenen größesten Leistung Lionardo's, für das Gedächtniß und die Phantasie der Nachwelt gerettet zu haben, was aus dem darüber hingegangenen Verderben noch zu retten war.

Im Anschluß an die Broschüre des Malers Joseph Bossi (1810), der es sich zur Lebensaufgabe gemacht, aus den vielen vorhandenen Copien des Abendmahls die getreuesten herauszufinden und unter unermüdlichen Anstrengungen die Orginal-Typen desselben wieder herzustellen — veröffentlichte Goethe seinen Aufsatz: „Joseph Bossi über Lionardo da Vinci's Abendmahl zu Mailand.“ Wir möchten nicht unterlassen, diejenigen unserer Leser, denen es darum zu thun ist, sich eine klare Vorstellung von der Gesammtpersönlichkeit des großen mailändischen Meisters zu machen, auf diese wenigen aber inhaltreichen Blätter hinzuweisen.

„Als Reisender“ so äußert sich Bossi über die Stelle, wo das Bild gemalt ist „haben wir dieses Zimmer vor mehreren Jahren noch unzerstört gesehen. Dem Eingang, an der schmalen Seite gegenüber, im Grund des Saales stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämmtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht, und nun, wenn der Eintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand, über den nicht allzu hohen Thüren den vierten Tisch gemalt, an demselben Christus und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen sein, wenn die Tische des Priors und Christi als zwei Gegenbilder auf einander blickten, und die Mönche sich an ihren Tafeln dazwischen eingeschlossen fanden. Und eben deßhalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbild nehmen. Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen; Schüssel, Teller, Becher und sonstiges Geräthe gleichfalls denjenigen nachgeahmt, deren sich die Mönche bedienten.“

„Das Aufregungsmittel“ so knüpft Goethe an die obige

Schrift, den Vorgang schildernd an „wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: „Einer ist unter Euch, der mich verräth.“ Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt gesenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, Alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: „Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter Euch, der mich verräth.“

Auf eine eingehende Charakteristik der Einzelfiguren und des von Lionardo in denselben angestrebten Ausdrucks folgt die Geschichte des Gemäldes — eine Geschichte, in welcher Schicksalslaunen und Zufälle einerseits, menschliche Tücke und Rohheit andrerseits sich die Hand reichten und ein Werk der Zerstörung vollbrachten, das in seinem durch Jahrhunderte fortdauernden Vandalismus kaum in der Kunstgeschichte seines gleichen findet. Wenn ein italienischer Geschichtsschreiber mit Recht Michel Angelo's Pläne für das Grabmal Julius II. und dessen Geschichte nicht anders bezeichnet als „la tragedia della sepoltura“ so ist „die Tragödie des Abendmahls“ wahrlich auch der einzige Titel, der hier am Platze wäre.

Nachdem schon die große Ueberschwemmung d. J. 1500 und die im Kloster alle grazie und in der ganzen Stadt Mailand furchtbar aufräumende Pest, das Gemälde, das sich an einer der Feuchtigkeit ausgesetzten Stelle befand, dem Verfall und der Vernachlässigung preisgegeben, war der Bestand der Dinge nach Goethe, folgender: „In der Hälfte des XVI. Jahrhunderts, sagt ein Reisender „das Bild sei halb verdorben“; ein anderer sieht darin „nur einen blinden Flecken“; man beklagt das Bild schon als verloren, versichert: man sähe dasselbe kaum und schlecht; Einer nennt

es völlig unbrauchbar, und so sprechen auch ältere Schriftsteller der Zeit.

Aber das Bild war immer noch da und wenn auch gegen seine erste Zeit nur ein Schatten, es war doch noch vorhanden. Jetzt aber nach und nach tritt die Furcht ein, es ganz zu verlieren; die Sprünge vermehren sich, sie laufen zusammen, und die große, kostbare Fläche, in unzählige kleine Krusten zersprengt, droht Stück vor Stück herabzufallen." — So kläglich es auch nach dieser Darstellung mit dem Bilde schon im XVI. Jahrhundert bestellt war, so sind die oben erwähnten Angriffe der Elemente doch nur ein Vorspiel der Gräuel, die in der Folgezeit menschliche Schlechtigkeit und Gemeinheit über dasselbe verhängen. Die Mönche sind mit der niederen Eingangsthür in das Refektorium nicht zufrieden. „Sie verlangen einen majestätischen Eingang in dieses ihnen so theure Gemach. Eine Thür, weit größer als nöthig, ward in die Mitte gebrochen und, ohne Pietät, weder gegen den Maler noch gegen die abgebildeten Verklärten, zerstörten sie die Füße einiger Apostel, ja Christi selbst, und hier fängt der Ruin des Bildes eigentlich an! Denn da, um einen Bogen zu wölben, eine weit größere Lücke, als die Thür, in die Mauer gebrochen werden mußte, so ging nicht allein mehr von der Fläche des Bildes verloren, sondern die Hammer- und Hackenschläge erschütterten das Gemälde in seinem eigenen Felde; an vielen Orten ging die Kruste los, deren Stücke man wieder mit Nägeln befestigte! .... „Späterhin war das Bild durch eine neue Geschmacklosigkeit verfinstert, indem man ein landesherrliches Wappenschild unter der Decke befestigte, welches, Christi Scheitel fast berührend, wie die Thür von unten, so nun auch von oben des Herrn Gegenwart beengte und entwürdigte!" — — — — — —

Auch bei diesen Exzessen lassen die armseligen Besitzer

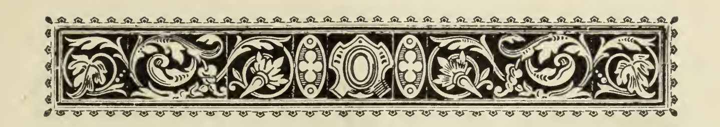
es nicht bewenden. „Um 1726 meldet sich der Maler Bellotti, arm an Kunst und zugleich, wie gewöhnlich, mit Anmaßung übermäßig begabt, zur Wiederherstellung des Bildes. Dieser, marktschreierisch, rühmte sich eines besonderen Geheimnisses, womit er das verblichene Bild in's Leben zu rufen, sich unterfange. Mit einer kleinen Probe bethört er die kenntnißlosen Mönche, seiner Willkühr wird solch ein Schatz verdungen, den er gleich mit Bretterverschlägen verheimlicht, um dahinter verborgen, mit kunstschänderischer Hand das Werk von oben bis unten zu übermalen."

Und immer noch hat das unerbittliche Geschick, das diesem Heiligthum der Kunst den Untergang geschworen, an dem Allen nicht genug. Der unbarmherzigen Verfolgung setzt im Jahre 1796 vollends, die dem Kloster einquartirte französische Soldateska die Krone auf.

„Im Jahre 1796 überstieg das französische Heer siegreich die Alpen; der General Bonaparte führte es an. Jung, ruhmbegierig und Gerühmtes aufsuchend, ward er vom Namen Lionardo's an den Ort gezogen, der uns so lange festhält. Er verordnete gleich, daß hier keine Kriegswohnung sein, noch anderer Schaden geschehen solle, unterschrieb die Ordre auf dem Knie, ehe er zu Pferde stieg. Kurz darauf mißachtete diese Befehle ein anderer General, ließ die Thür einschlagen und verwandelte den Saal in Stallung. Der Pferdeprudel, der nunmehr, schlimmer als der Speisedampf von mönchischen Anrichtern, anhaltend die Wände beschlug, erzeugte neuen Moder über dem Bilde, ja die Feuchtigkeit sammelte sich so stark, daß sie streifenweise herunterlief und ihren Weg mit weißer Spur bezeichnete. Nachher ist dieser Saal" so schließt Goethe dieses trostlose Bild der Zerstörung „bald zum Heumagazin, bald zu anderen militärischen Bedürfnissen gemißbraucht worden."

Wir haben dasselbe, wenigstens in seinen Hauptzügen unseren Lesern vorgeführt als eines der drastischesten Beispiele jenes Vandalismus, der sich in der Geschichte der italienischen Kunst, leider nur zu oft, ähnliche Denkmale gesetzt hat, wie in jenem mönchischen Speisesaal! an dessen von Schmutz und Moder zerfressenen Wand vom aufsteigenden Brodem niedergewaschen, einst Lionardos Abendmahl prangte.

Wie schon erwähnt war Lionardo der Begründer einer neuen Schule, die in Mailand ihren Sitz hatte. Unter seinen Schülern, von denen keiner den Meister erreichte, zählen zu den bekanntesten, Andrea Solario († 1515), Francesco Melzi († 1568), Mario d'Oggione (1530), Cesare da Cesto (1523), Bernardo Luini (1470—1529), Gaudenzio Ferrari (1484—1549). Die bedeutendsten Talente unter den mailändischen Schülern Lionardo's sind die beiden letztgenannten. Wie Bernardo Luini sich durch die wahrhaft lionardeske Weichheit und Anmuth seiner Gestalten auszeichnet, so gewaltig ragt Ferrari durch seinen ausgeprägten Hang zu derb naturalistischer Darstellung über seine Genossen hervor. Obgleich er sich besonders zu Anfang seiner Laufbahn sehr verschiedenartigen Einflüssen, im stürmischen Drange seiner kräftigen Natur hingab, so ist er doch da, wo er auf der Höhe seines Schaffens steht, entschieden als Lionardo's Schüler zu bezeichnen, so z. B. unter vielen anderen großartigen und edlen Schöpfungen in der „Geißelung der S. Maria delle Grazie" zu Mailand.



Michel Angelo Buonarotti.

Fassen wir den Entwicklungsprozeß in seiner Gesammtheit in's Auge, den das italienische Volk vom XIII. bis XVI. Jahrhundert in sich zu verarbeiten hatte, verfolgen wir die mannigfachen Ausstrahlungen dieses Prozesses, wie sich dieselben im politischen, sozialen und künstlerischen Leben der Renaissance geltend machten, so gelangen wir nothwendig zu der Ueberzeugung: Alles was der durch Jahrhunderte geknechtete, dann aber um so entschlossener für seine Rechte eintretende Genius der italienischen Nation anstrebte, fand in der Persönlichkeit eines Mannes wie Michel Angelo Buonarotti die vollkommenste Ausgestaltung.

Nicht nur steht Michel Angelo im Gedächtniß seines Volkes da, als einer der größesten Charaktere, welche dasselbe überhaupt hervorgebracht hat. Vor Allem ist er, im vollsten Sinne des Wortes, anzusehen als einer jener auserlesenen Geister, die von Zeit zu Zeit in der Geschichte auftreten und in dem Gebiete, auf welches ihre Kraft sich wirft, durch Jahrhunderte die Herrschaft ihrer Persönlichkeit und ihres Genies behaupten.

Wie bei jedem wahren Genie, so sind auch bei Michel Angelo die Erzeugnisse seiner Phantasie aus den innersten Wurzeln seiner Persönlichkeit hervorgewachsen; so daß wir

Eins von dem Andern nicht trennen, sondern nothwendig den Menschen Michel Angelo mit dem Künstler zusammenhalten müssen, wenn wir diese in ihrer Art einzige Individualität in ihrer ganzen Bedeutung erfassen wollen.

Wie Convidi in seiner Biographie Michel Angelo's erzählt, machte sich bei diesem schon im frühesten Alter die Neigung zu künstlerischer Thätigkeit geltend. Trotz der Scheltworte und Schläge, die es mitunter setzte, blieb dem Vater nichts anderes übrig, als den „unanstelligen Burschen, den von seinen unnützen Liebhabereien Nichts abzubringen vermochte“ dem Domenico Ghirlandajo zu Florenz zur Ausbildung zu übergeben.

Die ersten Proben, die Michel Angelo hier von seinem Talent ablegte, erregten nicht nur das Staunen der Mitschüler, sondern auch des Meisters selbst, der bald in seinem Schüler einen zukünftigen Nebenbuhler seines Ruhmes zu ahnen begann.

Eines Tages findet Ghirlandajo, von einem Geschäftsgang heimkehrend, ein von ihm selbst gefertigtes Frauen-Portrait durch die Hand seines Schülers Buonarotti mit einem zweiten derben Federstrich umrissen, welcher geschickt ein paar Fehler der ersten Anlage berichtigte. Ein anderes Mal giebt der Schüler, der von Ghirlandajo den Auftrag erhalten, eine Copie nach einem von letzterem gefertigten Original zu machen, die Copie für das Original zurück, ohne daß jener die Verwechslung gewahr wird. Aehnliche Anlässe zur Beobachtung der außerordentlichen Anlagen des Zöglings wiederholten sich so oft, daß sie dem Lehrer, der bis dahin unter den florentinischen Malern im Rufe unübertroffener Meisterschaft stand, das Geständnis abnöthigten: „sein Zögling vermöge in der Kunst mehr als er selbst.“

Etwa ein Jahr nach der bei Ghirlandajo begonnenen Lehrlingschaft wurde Michel Angelo unter die Zöglinge auf-

genommen, die Lorenzo di Medici in dem von ihm angelegten „Mediceischen Garten“ in der Skulptur unterrichten ließ. Nächst seiner Begabung verdankte Michel Angelo diese Aufnahme der Empfehlung seines Meisters, der sich auf diese Weise des ihm unbequem gewordenen Schülers zu entledigen suchte.

Bald erregte der Knabe mit seinem träumerischen, schon von frühester Kindheit auf scheu in sich verschlossenem Wesen das Interesse des Mannes, den Gino Capponi in seiner Geschichte der florentinischen Republik bezeichnet als „einen künstlerischen Geist, ein fürstliches Gemüth, in welchem sich die Größe einer herrlichen Zeit offenbart, die im Verlöschen war.“

Lorenzo bewog den alten Buonarotti, ihm die Erziehung seines Sohnes zu überlassen „den er an Sohnes statt in seinem eigenen Palast aufnehmen wolle“. Hier in dem auserlesenen Kreise, der sich täglich in dem Palazzo Riccardi zusammenfand, bot sich von nun an dem jungen Michel Angelo, der für seine geistige Entwicklung so fruchtbare Umgang mit den bedeutendsten Vertretern des florentinischen Gelehrtenhofes. Besonders knüpfte sich zwischen Michel Angelo und Polizian ein inniges Freundschaftsverhältniß an. Mit seinem scharfen Geist drang Polizian bald hinreichend in das Wesen seines jungen Freundes ein, um vorauszusehen, was dieser Knabe einst für Italien bedeuten werde; sein eifrigstes Bestreben war es, fördernd auf Michel Angelo's geistigen Entwicklungsgang einzuwirken. So verdankte z. B. Michel Angelo ihm die Inspiration zu einem seiner ersten, selbständigen Skulptur-Entwürfe, dem Centauren-Kampf, dieser merkwürdigen Jugend-Arbeit, die in der Verschlingung der Gruppen, der Wucht der Bewegungen, die in dem Ganzen vorherrscht, schon im Keime die Gewaltigkeit und Furchtbarkeit des

„Jüngsten Gerichtes" dieser Frucht seiner voll ausgereiften Schöpferkraft, vorahnen läßt.

Leider sollten jene „goldenen Tage" im Hause seines großen Gönners, Lorenzo von Medici, mit ihnen der einzige, völlig ungetrübte Lichtpunkt in einem von Kämpfen und Stürmen aller Art fast ohne Einhalt heimgesuchten Lebens nicht lange währen. Drei Jahre, nachdem Michel Angelo im Palazzo Riccardi eingezogen war, endete am 8. April 1492 der Mann, den seine Zeitgenossen „la billanza dell' Europa (Die Wage Europa's) nannten, sein reich bewegtes Leben. Unheimliche Zeichen begleiteten diesen für ganz Italien verhängnißvollen Trauertag. Zwei Tage vor Lorenzo's Tode traf ein Blitzstrahl die Kuppel der St. Maria del Fiore (des Domes) und schleuderte gewaltige Marmorblöcke von zertrümmerten Pfeilern gegen den Mediceischen Palast, von dessen Wappenschild ein Stück abbrach. Am Himmel wollte das Volk blutigen Feuerschein, in den Wolken unheilvolles Waffengeklirre kämpfender Heere vernommen haben. Während des Gottesdienstes im Dom erhob sich plötzlich ein Weib und rief: „sie sehe einen wüthenden Stier mit brennenden Hörnern in rastlosem Lauf um den Dom hinstürzen."

Selbst diejenigen unter den Florentinern, die dem Mediceer ungern gehorchten, zitterten vor den Folgen dieses Todes; da nun statt Lorenzo's fürstlichem Regiment, unter welchem Kunst, Wissenschaft und Industrie reicher denn je emporblühten, das seines ihm so unähnlichen Sohnes Piero zu erwarten stand.

Wie Lorenzo während seines Lebens seine Freunde beherrschte und an sich gefesselt hatte, so schien er sie nun im Tode nach sich ziehen zu wollen. Zwei Jahre nach ihm starben Pico della Mirandola und Angelo Polizian; bald darauf verschied auch der im Dienst des mediceischen Hauses

ergraute Marsilio Ficino. Diese so jählings sich folgenden Todesfälle, von denen jeder ein neuer Verlust für Michel Angelo war, übten eine so tiefgreifende Wirkung auf dessen Gemüth, daß er in das Haus seines Vaters zurückkehrte. Längere Zeit verharrte er hier in einer dumpfen, jeder künstlerischen Thätigkeit unzugänglichen Geistesverfassung. Es war im Jahre 1494, als von Piero, dem nunmehrigen Haupt der Republik, der Befehl an Michel Angelo erging, wieder in den Palazzo Riccardi zurückzukehren „wo dasselbe Zimmer, das er zu Lorenzo's Lebzeiten bewohnt, für ihn in Bereitschaft stände". Michel Angelo folgte der Aufforderung. Aber es war seines Bleibens nicht mehr lange in dem Mediceischen Hause. Daß die charakterlose Politik Piero's die florentinische Republik ihrem Untergang zuführen mußte, war zu augenscheinlich, als daß Michel Angelo sich über den Stand der Dinge hätte täuschen sollen. Auch mochte es ihm unerträglich sein, die hochverantwortliche Stellung im Staat, die von Lorenzo in so glorreicher Weise ausgefüllt ward, dem mißrathensten seiner Söhne, dem feigen charakterlosen Piero verfallen zu sehen. Er floh aus Florenz und fand in dem Hause des Messer Gianfrancesco Aldovrandini, einem Bologneser Edelmann, freundliche Aufnahme.

Gianfrancesco Aldovrandini ließ es sich angelegen sein, den in äußerste Geldnoth gerathenen Künstler durch allerlei Aufträge, die er ihm ertheilte, aus seiner Verlegenheit zu reißen. Eine Frucht dieser Aufträge war unter anderem der schöne Engel auf dem Altar von St. Domenico (Bologna), der in Bezug auf Anmuth und Weichheit der Formen den Meister von Seiten zeigt, zu denen er sich nur sehr selten verstand.

Das im Hause Aldovrandinis verbrachte Jahr — es war dasselbe Jahr, während dessen sich die so glänzend begonnene, und nur um so ruhmloser endende Expedition

Carls VIII. nach Italien vollzog — war in seinen reichlichen Mußestunden ausschließlich dem Studium Dante's gewidmet.

Seinem Gönner zu Liebe, der ein besonderes Wohlgefallen an der reinen toscanischen Aussprache seines Gastfreundes fand, las Michel Angelo jenem häufig vor, aus den „canti amorosi" des Petrarca, aus Boccaccio's Decamerone, mit Vorliebe aber aus Dante's: „Göttliche Komödie."

Wohl hätte auch unter anderen Umständen die Aehnlichkeit der Begabung, die auf das Große und Erhabene der Ideen-Verbindung, auf das Derb-Plastische der Formen-Typen ausgehende Richtung Michel Angelo's diesen zu dem Studium Dante's hingezogen. Daß aber in Michel Angelo schon in frühester Jugend das Verständniß für den eigenartigen Geist seines großen florentinischen Vorfahren geweckt ward, das er nun während seiner Mußestunden in Bologna in einer für die Folgezeit so fruchtbaren Weise ausbeutete — auch dies war wesentlich die Folge seines an Lorenzo's Hof genossenen Umgangs mit dem vorhin schon genannten Dichter Polizian.

Das bedeutendste literarische Verdienst Polizians war es ja, daß er dem Ueberwuchern der lateinischen Sprache Einhalt that und das geschmähte Vulgare (die Volkssprache) wieder zu Ehren brachte. Noch während Michel Angelo's Jugendzeit hielten die meisten der italienischen Professoren es nicht der Mühe werth, von Dante zu reden. Ueber ein Jahrhundert hatte er unter die Vergessenen und Verschollenen gezählt. Guicciardini, als er die Geschichte seiner Vaterstadt Florenz zu schreiben begann, hatte nicht geringe Mühe, ein Exemplar von Dante's Schriften ausfindig zu machen.

„Aprite i libri," sagt Giuseppe Guerzoni in seinem

„Trattato sopra Michel Angelo“ (Traktat über Michel Angelo) „non un accento che riccorda la patria, mirate i quadri, le statue, i monumenti, non un segno che trascriva una pagina della storia comune! Dante il poeta nazionale è dimenticato.“

(Betrachtet die Bücher, die Gemälde, die Statuen, die Monumente — keine Zeile, die der Geschichte des eigenen Volksthums gewidmet wäre. Dante, der nationale Dichter ist vergessen!) „Der Einzige," fährt derselbe Autor fort, „der die Canzonen des Petrarca den Italienern ins Gedächtniß ruft, ist Macchiavell. Die Literaten überlassen die niedersten, wenigst geachteten Gegenstände den noch grünen, kaum erst hervorsprossenden Blüthen der „Lingua Nazionale“ (der Muttersprache). Mit Genugthuung und Stolz erfüllt es sie dagegen, über dem Pomp Cicerionanischen Periodenbaues oder über den lasciven Versen des Horaz „die plebijesche Mundart ihrer Mutter" — (il plèbeo linguaggio della lor Madre) zu vergessen."

Die „Cose vulgare“ wie man die in der einheimisch italienischen Sprache verfaßten Dichtungen bezeichnete, standen in so geringem Ansehen, daß den Studirenden die Kenntniß derselben kaum als Studium angerechnet wurde.

Der tief innerlichen Verwandtschaft — im Hinblick auf die „Schrecken der letzten Tage" den „Charons-Nachen" den „Kampf der Engel mit den Dämonen" im Hinblick auf diese durch und durch danteske Schöpfung der Sixtinia möchten wir sagen: zufolge der Identität der Begabung mit dem Dichter der Göttlichen Komödie war dieses schon in erster Jugend durch Polizian angeregte Studium Dante's eines der wichtigsten Momente in der künstlerischen Entwicklung Michel Angelo's.

Nach der Vertreibung der Medici aus Florenz, nach diesem Akt nationaler Selbstvertheidigung, zu welchem

die Republik sich in Folge der ehrlosen Konzessionen Pieros gegenüber dem französischen König noch einmal aufgerafft — und nach jenem im Sand verlaufenen Triumphzuge Carls VIII., kehrte Michel Angelo noch einmal nach Florenz zurück.

Diese Rückkehr fand gerade in dem Augenblick statt, wo der Prophet von St. Marco daselbst auf der Höhe seines Ruhmes stand und in seinen Kanzelreden mit einer Gewalt, die an die Propheten des alten Bundes gemahnt, dem neuen Sodom und seinem Taumel sinnenverwirrender Fastnachtslust das nahende Strafgericht des zürnenden Jehova verkündete. Wie auf das ganze Volk — von Pico di Mirandola erzählt Villani „es sträubten sich ihm die Haare auf dem Kopf, wenn er den Frate predigen hörte“ — so übte die gewaltige Gestalt des Propheten von San Marco auch auf Michel Angelo's Gemüth einen tiefgreifenden Einfluß aus.

Auch hier mochte das eifrige Studium der Göttlichen Komödie beigetragen haben zu dem Verständniß Michel Angelo's für die flammensprühenden Reden Savonarola's, wenn dieser mit der Wucht seiner Sprache, dem Hammer gleich, der Felsen zersprengt, dem florentischen Volk an's Gewissen schlug.

Von dem Augenblick an, wo Michel Angelo in die reformatorischen Ideen Savonarola's Einblick gewann, bekannte auch er sich im politischen und religiösen Sinne zu den Anhängern des Frate, dessen im III. Abschnitt dieses Bandes („Die politisch-religiösen Reform-Ideen der Renaissance“) bereits besprochenen Bestrebungen, der italienische Geschichtsschreiber Guasti mit folgenden Worten gar treffend zusammenfaßt: „Savonarola strebte weniger eine speziell religiöse als eine allgemeine ethische Reform an, sowohl der Geistlichkeit als der Laien. Als er sah, daß seine Anstren-

gungen vergeblich waren, prophezeite er der Kirche die Geißel der Häresie, welche sich auch erfüllte; ferner prophezeite er den Italienern die Fremdherrschaft, welche auch über sie kam. Beides waren Vorboten, nicht nur der Kirchenspaltung, sondern auch des durch Franz I. und Carl V. über Italien hereinbrechenden Verhängnisses; der Plünderung Pratos (diese Plünderung vollzog sich durch die Spanier und an sie knüpfte sich die Wiederkehr der Medici), der Plünderung Roms, der Belagerung von Florenz und des Untergangs der republikanischen Verfassung in Italien. Fra Girolamo, der Religion, Kultur und Kirche in einen und denselben untrennbaren Begriff zusammenfaßte, rief Alles zu einer spontanen Reform auf, weil er auf diese Weise einerseits das Schisma, andrerseits die Unfreiheit Italiens zu bekämpfen hoffte. Diese politischen und religiösen Gesinnungen, die sich während der gewaltigen Gährungsprozesse des öffentlichen Lebens Bahn brachen und durch das tragische Ende ihres Urhebers mit seinem Blut besiegelt wurden, dürfen für die ganze fernere Dauer seines Lebens als die Richtschnur angesehen werden für Michel Angelo's Glaubensbekenntniß, für sein Denken und Handeln, als Mensch, als Staatsbürger und als Künstler. Ein Widerspiel jener reformatorischen Ideen waren seine Gemälde, seine Statuen, seine Gedichte."

Das bedeutendste Kunstwerk Michel Angelo's, das aus jenen, von den eben erwähnten Aufregungen erfüllten Tagen stammt, zugleich das erste seiner Werke, durch welches er ein allgemeines und großes Aufsehen erregte, war die bekannte „Pieta" die heute eine der Nischen des Domes von St. Peter schmückt „der Leichnam Christi auf den Knieen seiner Mutter ruhend." Dem französischen Botschafter am römischen Hofe, dem Abt von St. Denis, der diese Gruppe für eine Kapelle des alten Domes von St. Peter bestellte,

schrieb der Vermittler zwischen dem Besteller und dem Künstler, ein römischer Edelmann und Protektor Michel Angelo's: „Er verbürge ihm ein Werk so schön wie keines heute in Rom vorhanden und wie es kein lebender Künstler besser schaffen könne."

Eine noch größere, nicht nur künstlerische, sondern auch historische Bedeutung gewann die Davidsstatue, deren Ausführung im Jahre 1502 von Michel Angelo in Angriff genommen wurde. Sie war dazu bestimmt, den Florentinischen Bürgern hingestellt zu werden als Symbol der Vaterlandsliebe, die nach Vertreibung der Medici sich anschickte, das Vaterland wieder mit Würde und Gerechtigkeit zu regieren.

In dem Klosterhof der St. Maria Novella lag seit mehr denn 30 Jahren ein Marmorblock von ungeheurer Größe, aus dem der Florentiner Bildhauer Agostino Duccio einen Giganten hatte bilden sollen. Es erwies sich jedoch, daß letzterer nicht im Stande war, das begonnene Unternehmen zur Zufriedenheit der Besteller auszuführen. Auch sonst zeigte Niemand den Muth, ein Werk von so kolossalen Dimensionen wieder aufzunehmen und so war denn der Block unbenutzt liegen geblieben. Aus diesem Block, welcher Duccio's Mißhandlung für fernere Benutzung die größten Schwierigkeiten bot, formte Michel Angelo seinen David.

In so gewaltigen Verhältnissen ward die Figur von ihm angelegt, daß der Umfang des Marmors sich kaum als ausreichend erwies. Ja, an dem Rücken der David-Statue gewahrt man noch die Spuren der ersten Behauung von der Hand Meister Agostino's, die Michel Angelo stehen lassen mußte, um die Rückenbildung seiner Statue in den angemessenen Verhältnissen auszuführen.

„So groß" sagt Vasari „war die Bewunderung für dieses Werk und die erstaunliche Geschicklichkeit, mit welcher Michel Angelo jede Schwierigkeit überwand, daß man das-

selbe für ein nicht weniger großes Wunder erklärte, als wenn er einen Todten zum Leben erweckt hätte. Es ist eine Jünglingsgestalt von männlicher und zugleich anmuthiger Schönheit, die ihr Ziel in's Auge gefaßt hat und sich zum Angriff anschickt. Scheinbar ruht der Körper auf dem linken Bein, aber das ausgestreckte rechte Bein mit vorgestemmten Fuß zeigt deutlich, daß er im Begriff ist, sich in Bewegung zu setzen. Der rechte Arm hängt an der Hüfte herab und hält den Kopf der Schleuder. Der linke Arm über die Schulter zurückgebogen, bringt den verhängnißvollen Stein in Sicherheit.

Das Antlitz, zur Linken gewandt, steht er da; der Ausdruck desselben zeigt Sicherheit ohne Uebermuth, Verachtung ohne Zorn. Er schickt sich an, sein Vaterland zu befreien, wie der Engel der Vernichtung, der das Urtheil Gottes vollzieht."

So groß war damals schon der Neid geringerer Talente, die sich durch den jungen Florentiner in Schatten gestellt sahen, daß, wie man in den Memoiren des Gualandi, eines Zeitgenossen, liest, während des viertägigen Transportes des David vom Atelier bis zum Palazzo della Signoria, wo er aufgestellt werden sollte, so heftige Steinwürfe des Nachts gegen den Giganten geschleudert wurden — „per far' male al gigante" (um dem Giganten wehe zu thun!) — wie der Chronist sich in drastisch-naiver Weise ausdrückt, daß die Signoria eine militärische Eskorte beordern mußte, um die Statue gegen die Neider Michel Angelos zu schützen und selbst gegen die Eskorte wurden die Angriffe fortgesetzt, welche erst mit der Gefangennahme der Haupt-Rädelsführer ein Ende nahmen.

Nur mit Mühe und Noth entging auf diese Weise das bei seinen Zeitgenossen beliebteste Werk des Meisters dem Schicksal, das so viele andere Schöpfungen Michel Angelo's ereilte, die theils durch den Neid seiner Rivalen, theils

durch den Wankelmuth seiner Besteller, theils endlich durch die Ungunst des Geschickes der Zerstörung anheimfielen. So erging es ihm mit dem Denkmal Julius II. auf das wir noch zurückkommen werden, mit der Facade von San Lorenzo, mit den Mediceischen Grab-Monumenten, die auch nur zum Theil zur Ausführung gelangten und mit unzähligen anderen Entwürfen und Plänen, die theils unvollendet blieben, theils der Vernichtung anheimfielen, und im Lauf der Zeiten spurlos verschwunden sind, wie der berühmte, im Wettkampf mit Lionardo da Vinci in's Leben gerufene „Carton der badenden Soldaten" von dem aus Vasaris Feder noch eine ausführliche Beschreibung erhalten ist.

„Nachdem dieses Gemälde" so äußert sich Vasari u. A. „unter großem Aufsehen in der Künstlerwelt ausgestellt ward, sind alle diejenigen, die nach diesem Carton studirten und nach demselben zeichneten, in ihrer Kunst berühmte Meister geworden, wie Ridolfo Ghirlandajo, Raphael, Granacci, Baccio Bandinelli, Andrea del Sarto, Pierin del Vaga, welche sämmtlich zu den hervorragendsten Florentinischen Meistern zählen."

In demselben Jahre, in welchem Michel Angelo durch die Ausstellung des oben genannten Cartons allgemeines Aufsehen erregte, bestieg nach der 27tägigen Regierung Pius III. Julius II. della Rovere den päpstlichen Stuhl. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen und Rivalen im päpstlichen Mäcenat der Renaissance, Leo X. war das Verhältniß Julius II. zu der Kunst überhaupt, mehr politischer als ästhetischer Art. Aus diesem Grunde trachtete Julius alsbald nach seinem Regierungsantritt, die bedeutendsten Künstler Italiens an seinen Hof zu ziehen; unter ihnen auch den damals in seinem dreißigsten Lebensjahre stehenden Michel Angelo. — Unter den mannigfachen Projekten, die der Papst sich vorlegen ließ, entschied Julius sich für den

Entwurf zu einem, ihm zu Ehren zu errichtenden Mausoleum — ein Entwurf, wie Gotti, der Herausgeber der Briefe Michel Angelos sich äußert, „der einerseits auf das glänzendste bewies, was von der Kraft und dem Können des Künstlers zu halten war, andrerseits den Ehrgeiz des Papstes reizte; denn in Beziehung auf Pracht und Reichthum statuarischer Dekoration hatte nie ein anderer Papst oder Kronenträger ein Grabmal besessen, das diesem gliche, geschweige denn, es überträfe — auch war es nicht vorauszusetzen, daß in Zukunft ein Anderer etwas dem Aehnliches leisten würde."

Ein Werk sollte es werden, mit dem sich nur die Darstellung des Zeusbildes von Phydias (davon allein der unter dem Namen des Olympischen Zeus bekannte Kopf im Vatikan noch existirt, dessen Schilderung aber in der Literatur erhalten ist) — sich messen und vergleichen ließe.

Mit Statuen geschmückte Nischen umgaben die Basis. Ueber der Basis erhoben sich auf einem mächtigen Flächenraum vier Statuen (deren Eine der Moses in Pietro St. Vinculi). Den Abschluß nach oben bildeten allegorische Gestalten des Himmels, lächelnd und jubelnd, als freuten sie sich, den Papst unter die Seligen aufgenommen zu sehen; zu Füßen dieser Gruppe lag Cybele, die Göttin der Erde, weinend, als traure sie darüber, die Welt eines solchen Mannes beraubt zu sehen. Das Ganze umfaßte eine Gesammtzahl von nicht weniger als 40 Statuen, davon die eigentlichen Träger der Komposition in riesigen Verhältnissen.

Zu einem Monument von so gewaltigem Maßstabe bot die alte Basilika St. Peters nicht den geeigneten Raum. Dieser Umstand bewog Papst Julius den von seinem Vorgänger Nicolaus V. begonnenen Umbau wieder aufzunehmen. So wurde der persönliche Ehrgeiz des Papstes die Veranlassung zu jenem kolossalen Unternehmen, dessen verhängnißvolle Wirkung auf die Stellung des Katholizismus und des

Papstthums, eine neue Aera in der Weltgeschichte herbeiführen sollte.

Von dem unruhigen, hastigen Julius gedrängt, der die Dinge gedacht und gethan haben wollte, machte Michel Angelo sich an's Werk. Mit der harten Arbeit in den Marmorbrüchen von Carrara beginnt somit das Vorspiel jener Aergernisse, zwecklosen Mühseligkeiten und Konflikte, die Michel Angelo's Freund und Biograph Condivi nur zu bezeichnend „la tragedia della sepoltura" (die Tragödie des Grabmals) nennt. Zugleich aber bildet dieser Entwurf gleichsam auch die Basis zu dem persönlichen Verhältniß, das sich von nun an zwischen dem großen Mäcen und seinem nicht weniger großen Diener entspann und bei welchem es auf die Dauer an Reibungen nicht fehlen konnte. Dazu lagen zu viel verwandte Elemente in diesen beiden Kraftnaturen, von denen ein italienischer Geschichtsforscher bezeichnend den Einen „il Dante dei Pontefici" (den Dante unter den Priestern) den Anderen „il Dante della Pittura" (den Dante in der Malerei) nennt. Beide raften sie oft im Zorn gegen einander auf, um, da sie sich doch nicht entbehren konnten, früher oder später sich immer wieder zu versöhnen. Unter den mannigfachen Proben, wie solche Zerwürfnisse Michel Angelo ergrimmten, wie sie ihm an der Seele nagten, heben wir beispielsweise nur Folgendes heraus. Es handelt sich um Michel Angelo's bekannte Flucht aus Rom. Der Brief, aus dem wir unsere Mittheilung greifen, ist an Giuliano di San Gallo gerichtet: „Seine Heiligkeit befahl mir, daß ich Montag wiederkehren sollte, und ich kehrte, wie er wußte, Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag wieder! Am Freitag endlich wurde ich fortgeschickt, d. h. hinausgejagt — und der Hofschranze, der mich abwies, sagte mir, er kenne mich und sei dazu beauftragt. Genug, würde ich in Rom geblieben sein, so wäre eher mein Grabmal als das

des Papstes aufgerichtet worden.“ Als der Papst dem Fliehenden seine Boten nachsandte, antwortete Michel Angelo denselben: „Er wäre entschlossen, nie und nimmer zurückzukehren, denn für seine guten Dienste hätte er einen besseren Lohn verdient, als wie ein Lump davon gejagt zu werden.“ Vergebens warnte Soderini den nach Florenz Geflüchteten: „Michel Angelo hätte bereits dem Papst gegenüber Proben gewagt, zu denen sich selbst der König von Frankreich nicht erkühnt hätte. Es sei nicht an der Zeit sich weiter bitten zu lassen, und sie, die Florentiner, könnten nicht seinetwegen sich der Gefahr eines Krieges aussetzen und den ganzen Staat in Gefahr bringen.“ Michel Angelo erwiderte: „Ehe ginge er zu dem Sultan in die Türkei als nach Rom zurück!“

Nach wiederholten Bemühungen von Seiten des Papstes kam endlich die Versöhnung in Bologna zu Stande, wo Michel Angelo nach dem Bericht eines Zeitgenossen von dem Papst zwar mit unterdrücktem Zorn, aber doch mit Höflichkeit (con cortesia) und mit den Worten empfangen wurde: „An Dir war es, zu uns zu kommen, anstatt dessen hast Du uns zu Dir kommen lassen.“

Augenscheinlich war es dem Papst sehr um die Versöhnung mit dem beleidigten Künstler zu thun. „Als Papst Julius zum ersten Male in Bologna war“ so schreibt Michel Angelo kurz und bündig über diesen Vorfall „mußte ich ihn, mit dem Riemen um den Hals, um Verzeihung bitten. Darauf ertheilte er mir den Auftrag, seine Statue aus Bronze zu gießen. Ich sagte ihm, daß der Guß nicht meine Sache sei und daß ich mich damit nicht einlassen könne. Er entgegnete mir: Geh, arbeite; Du wirst den Guß so viel Mal wiederholen als Du willst und ich werde Dir dafür so viel geben als Du forderst!“

Auf diesen Bescheid machte sich Michel Angelo, der den Papst zu gut kannte, um nicht zu wissen, daß jeder fernere Widerspruch vergeblich wäre, an's Werk; unter den ungeheuersten Anstrengungen gelang es ihm den Ton-Entwurf der Kolossal-Statue, noch ehe der Papst Bologna verließ, zu vollenden.

Mit dieser Aufgabe hatten nun wieder zwei der mühevollsten Arbeitsjahre für Michel Angelo begonnen, während welcher er jenes Kolossalwerk zu Ende brachte, dem im Laufe der Zeit ein nicht weniger tragisches Ende zu Theil ward, als dem Carton der badenden Soldaten und dem Mausoleum des Papstes.

Als im Jahre 1513 die Bentivogli ihren Einzug in Bologna hielten, wurde die Statue des Papstes in Trümmer geschlagen und dem Herzog Alfonso von Ferrara zugesandt, der aus denselben eine Kanonenkugel fertigen ließ, die mit dem Namen Julian getauft ward. „Ein größeres, gewaltigeres Geschütz als dieses habe ich nie gesehen.“ Mit diesen naiven Worten schließt der Chronist, der den ganzen Vorgang schildert, seinen Bericht von einer der grausamsten jener Launen des Geschickes, an denen Michel Angelo's Leben leider nicht weniger reich war, als an großen Gedanken und Unternehmungen.

Nachdem Michel Angelo die Statue Julius II. „der in Bologna kein Grabmal, sondern einen lebendigen Papst haben wollte“ selbst an seinen Bestimmungsort geleitet, hoffte er den längst gehegten Wunsch nach Florenz zurückzukehren, nachkommen zu können. Aber er hatte die Rechnung ohne den Wirth gemacht. Ehe er sich's versah, klopfte der Papst schon wieder mit neuen Aufträgen an des Künstlers Thür. — Wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Florenz sah Michel Angelo sich, obzwar mißmuthig und wider Willen, auf dem Wege nach Rom. Wie wenig es ihm

auch behagte, so hielt er es doch für gut, dem an ihn ergangenen Ruf zu folgen. Den Zorn des Papstes zum zweiten Male herauszufordern, wagte Michel Angelo nicht. Er verbiß seinen Grimm und ging; denn er wußte sehr gut, daß der neue Ruf nicht dem liegen gebliebenen Grabmal galt!

Ebenso jäh wie die Begeisterung in Julius aufgeflammt war, ebenso jäh schien sie erloschen zu sein. Bramante war es, dem man diese seltsame Sinnesänderung des Papstes beimaß. „Aus Neid hatte jener" so hieß es „dem Papst eingeredet: Es sei ein schlechtes Augurium, wenn man sich bei Lebzeiten sein Grabmal bauen lasse." — Von Bramante sollte auch die neue Idee ausgegangen sein, um derentwillen Michel Angelo zum zweiten Male nach Rom berufen wurde. „Bramante hätte" so wenigstens behaupten die Anhänger Michel Angelo's „gerne den großen Rivalen, dem in der Skulptur der Erstlingsrang nicht abgesprochen werden konnte, als Zweiten in der Schwesterkunst, der Malerei, sich darstellen sehn." Eben damals schmückte Raphael die Hallen des Vaticans; unter seinem Schöpferhauch schienen die Grazien der antiken Malerei wieder aus ihrem Todtenschlaf zu erstehen. Wenige Schritte entfernt von den bereits in jenem, trotz aller über sie hingegangenen Unbilden der Zeit, heute noch nicht ganz erloschenen, orientalischen Farbenglanz schimmernden Räumen, sollte Michel Angelo die Sixtinische Kapelle ausmalen.

Michel Angelo, der die Hoffnung auf die Ausführung des Grabmals noch immer nicht ganz aufgegeben hatte, erklärte dem Papst: „Es schlüge ein solches Unternehmen nicht in seine Profession. Er wüßte die Farbe nicht zu handhaben. Es sei eine Aufgabe, die sich für Raphael von Urbino viel besser eigene."

Je hartnäckiger Michel Angelo auf seine Ausflüchten bestand, um so hartnäckiger erwies sich auch der Papst.

Noch einmal maßen sie ihre Kräfte und noch einmal trugen die unbeugsame Energie und der Ehrgeiz des Papstes den Sieg über die Skrupel und den Widerstand des Künstlers davon.

Kochend vor Ingrimm und voll verhaltener Wuth macht Michel Angelo sich an's Werk. In rascher Folge sind die Cartons entworfen; aber kaum schreitet er an die Ausführung, da tritt ein neuer Uebelstand ein, der noch einmal das Zustandekommen in Frage stellt. „Essendo io non Pittore!" ruft Michel Angelo grollend in einem der Sonette aus, die in der gährenden Stimmung, während seiner ersten Entwürfe in der Sixtina entstanden.

Kaum ist der Farbenauftrag des ersten Gemäldes vollendet, da fällt die Farbe in Stücken von der Decke herab. Das Gerüst, das von Bramante hergestellt worden, ist untauglich. In Bramante's Gegenwart beklagt Michel Angelo sich beim Papst und erhält als Antwort den lakonischen Bescheid: „Von Einstellung der Arbeit dürfte nicht die Rede sein. Er möge sich nach Belieben selbst ein geeignetes Gerüst herstellen!" Und Michel Angelo erfindet eine Vorrichtung, die Bramante selbst und alle Anderen von nun an zum Vorbild nehmen.

Zweiundzwanzig Monate später sind jene Schöpfungen vollendet, von denen Emilio Castelar, als politischer Flüchtling die römische Campagna durchschweifend, in den geistvollen Dithyramben seiner „Ricordi" (Erinnerungen) sagt: „Sie stehen da wie die ersten Verse der Bibel im Bewußtsein der Menschheit, wie die einsamen Höhen des Sinai, der Schädelstätte, des Capitol in der Geschichte."

Der Maßstab der Gestaltenbildung, die geistige Belebung der gewaltigen Formen geht so hoch über alles bisher

in der Kunst für möglich Gehaltene hinaus, daß die Figuren der Sixtinischen Kapelle mit Recht als die Apotheose der menschlichen Gestalt, bezeichnet werden dürfen.

Wer vermöchte den Blick auf die mächtige Gestalt des Welten schaffenden Gottes und von dieser wieder dem vom göttlichen Lebenshauch kaum erst ergriffenen ersten Menschen zuwenden, ohne von der Ahnung eines Zusammenhanges zwischen unserer Art und unserem Wesen mit einem über die Grenzen des Irdischen und Zeitlichen erhabenen Lebens-Elementes ergriffen zu werden. Diese Schöpfungen der Sixtina, zumal wenn wir sie in ihrer Gesammtheit überschauen, sind als nichts Anderes zu bezeichnen, denn als eine Darstellung des Bösen und des Guten in höchster Kraftentfaltung.

Hier die schwermüthigen, den Offenbarungen himmlischer Boten lauschenden Propheten und Sibyllen, die Tragfiguren der Decke, dort die Entzückungen der Erlösten und wiederum die Verzweiflung der Verdammten auf dem ungeheuren Flächenraum der „Letzten Tage" — sie alle sind gleichsam Strahlen, hervorgegangen aus den Blitzen eines Sturmes, der im ersten Moment, wenn unser Blick sich in dem furchtbaren Gewimmel verliert, uns selbst zu betäuben droht. Ein solches Sausen und Wehen scheint aus dem gewaltigen Raume auszutönen, daß wir jene Szenen aus der „Göttlichen Komödie" mit zu erleben glauben „von den athemlos durch das unendliche Dunkel dahingetriebenen Seelen."

Mit der bekannten Inschrift über die Höllen-Pforte:

„Per me si va nella citta dolente,
Per me si va nell' eterno dolore,"
(Durch mich gehts ein zur Stadt der ewigen Qualen
Durch mich gehts ein zum wehevollen Schlund)

beginnt der großartig furchtbare Gesang der göttlichen Komödie der offenbar Michel Angelo's Phantasie beherrschte, als er diese gewaltigste seiner malerischen Schöpfungen in's Leben rief. Dem vor Schreck betäubten Dichter hat Virgil sich schützend zur Seite gestellt; sie betreten den Höllenraum, über dessen Eingang, die oben erwähnte Inschrift mit den Worten schließt:

„Lasciate ogni speranza voi che entrate“
(Ihr, die Ihr eingeht, laßet jedes Hoffen!)
Quivi sospiri, pianti ed alti guai
Risonavan' per l'aer senza stelle
Perch' io al comminciar 'ne lagrimai,
Diverse lingue, orribili favelle
Parole di dolor', accenti d'ira
Voci alte e fioche e suon' di man con elle,
Facevan un tumulto il quol s'aggira
Sempre in quell' aria, senza tempo tinta
Come la rena quando a turba spira.
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Finito questo, la buja campagna
Tremò si forte, che dello spavento
La mente di sudor ancor mi bagna!
La terra lagrimosa diede vento
Che balenò una luce vermiglia
La qual' mi vinse ciascun sentimento;
E caddi come uom' che sonno piglia!
— — — — — — — — — —

(„Gleich hob Geächz, Geschrei und Klagen an,
Laut durch die sternenlose Nacht ertönend,
So daß ich selber weinte, da 's begann.
Verschied'ne Sprachen, Worte gräßlich dröhnend,
Faustschläge, Klänge heiseren Geschrei's,
Die Wuth aufkreischend, und der Schmerz erstöhnend;
Dies Alles wogte stets, als sei's
Sandwirbel, von den Stürmen umgeschwungen
Durch dieser ewig schwarzen Lüfte Kreis.")

Nachdem Virgil dem Dichter die Vorüberziehenden als „das Jammervolk“ bezeichnet hat „als der Schlechten jämmerliche Schaar, die Gott und seinen Feinden mißbehagen, die der Hölle nicht schlecht genug sind“ heißt es weiter:

„Mein Sohn“ sprach mild der Meister „die erbleichen
In Gottes Zorne werden alle hier
Am Strand vereint aus allen Erdenreichen.
Man scheint zur Ueberfahrt sehr eilig Dir,
Doch die Gerechtigkeit treibt diese Leute,
Und wandelt ihre bange Furcht in Gier!
Kein guter Geist macht diese Fahrt und dräute
Dir Charon, weil Du hier Dich eingestellt,
So kannst Du wissen, was sein Grimm bedeute!
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Hier wankte so mit Macht das dunkle Feld
Daß Schweiß mir noch die Stirne badet,
So oft dies Schreckensbild mich überfällt:
Ein Windstoß fuhr aus den bethränten Auen,
Es blitzt ein rothes Licht, das jeden Sinn
Bewältigte mit ungeheurem Grauen
Und wie vom Schlaf befallen, stürzt' ich hin!“

Wahrlich, der Künstler that recht daran, wenn er für jene Titanen-Geschlechter in dem ungeheuren Raum der Sixtinischen Kuppelwölbung und der eben erwähnten Altarwand, eine eigene Welt erschuf!

Die Prometheusgestalten, die jenen dämmerhaften, übergroßen Raum bewohnen, sie wirken in ihrer Erhabenheit ebenso ergreifend als tragisch! Der Himmel hat sie abgewiesen, indem er sie an eine zeitliche Existenz bannte, und die Erde ist für sie zu eng; ein jeder ihrer Schritte müßte sie bis in ihre Eingeweide erbeben machen! Darum durchzittert eine stumme, unter trotzigen Lippen verschlossene, in hochwogender Brust zurückgedrängte Klage jede Faser, jede Muskel dieser von übermenschlicher Leidenschaft geschüttelten Leiber.

Aber den Blitzen jenes Sturmes, aus dem sie hervorgegangen, dieser ungeheuren Gebilde der fast schrankenlosen Schöpferkraft, die sie in's Leben rief, folgt ein lindes Sausen gleich dem, welches Moses in der Wüste vernahm, als er erschreckt von dem Brausen der Göttlichen Stimmen dastand — und das uns gleich wie jenen aus der ersten Betäubung zum Leben und zum Bewußtsein unserer selbst zurückruft! Der Erhabenheit, die uns schreckte, gesellt sich die lindernde, sanfte Macht des Irdisch- oder sagen wir des Sinnlich-Schönen!

Wer, wie dies so Viele thun, Michel Angelo nur von der Seite seines Wesens sieht und erfaßt, wie der Italiener mit dem Ausdruck „il Terribile“ (der Furchtbare) bezeichnet, der blicke doch von der in erhabenem Fluge dahinschwebenden Gestalt des Schöpfers zu dem, durch die elektrische Berührung der ausgestreckten Hand Gottes, zum Leben erwachenden Adam!

Wie mächtig und zugleich wie anmuthig zeigt sie sich hier in der ganzen Fülle ihrer Jugendschönheit — die eben geschaffene, erste Menschengestalt!

Und Eva, die zitternd und bebend neben dem schlafenden Adam dasteht! Wie sie die herrlichen Arme, wie durch magnetische Kräfte angezogen, ihrem Schöpfer entgegenstreckt! Wie sie den eben erst geöffneten Blick staunend über die schöne Welt gleiten läßt, in der sie leben und herrschen soll. — Zeigt Michel Angelo nicht in ihr, daß er, wenn's ihm gilt, auch dem Sinnlich-Schönen seinen Raum gönnt!

Auf dem nächstfolgenden Bilde, dem Sündenfall, wo Eva — zwar noch das Urbild der vollkommenen, aus Gottes Hand hervorgegangenen Schönheit dasteht, aber im Auge schon den ersten Dämonsblitz, der den nahenden Fall, die vorbereitete Entweihung ankündigt — sehen wir wiederum die Sünde, doch in ihrer verführerischesten Gestalt! Im

Opfer Noa's zeigt die mit Lorbeer geschmückte Frau in Profilsicht eine so vollkommen antike Linienreinheit, daß selbst Raphael's von allen Grazien des Alterthums umspielte Phantasie nichts Anmuthigeres hätte ersinnen können!

Jene nackten Jünglingsgestalten endlich, die nur zur Dekoration des Raumes dienen sollten, sind von einer so vollendeten Linienschönheit, daß sie den edelsten Athletengestalten der griechischen Plastik zur Seite gestellt werden können.

Wer endlich, nachdem er das biblische Epos der Deckengemälde an seinem Auge vorüberziehen ließ, sich jenen Einzel-Figuren zuwendet, in welchem die Symbolik des Alten Testaments ihren großartigsten Ausdruck gefunden — wer von dem gramverzehrten Jeremias und dem in tiefer innerer Erregung aufhorchenden Joel zu der anmuthstrahlenden Erithräa und der Delphika hinüberblickt, vor deren großen, mächtig schönen Augen die Zukunft der Dinge offen liegt — der wird mit uns bekennen müssen, daß Michel Angelo den Zauber der sinnlich schönen Form in ebenso hohem Maße beherrscht, als er das Erhabene zu bewältigen weiß.

Diese Gestalten der Sixtina waren es, die Ariost zu den Worten veranlaßten: „Michel piu che mortal — Angel Divino!“ Und darin eben liegt die Lösung der Frage: Woher die Gebilde der Sixtina den starken, sein selbstbewußten Geist, wie das jugendlich kindliche Gemüth in gleicher Weise anziehen: Indem unser Geist sich in diese Schöpfungen versenkt, klingen Saiten in uns an, die wir Alle mit dem theilen, der sie schuf; von elektrischer Kraft berührt, sprüht der Funke auf, der in uns Allen liegt! der unserer menschlichen Natur verbürgt, daß der Geist, der sie schuf, auch wollte, daß sie „mehr als sterblich sei!“

Die Jahre, die Michel Angelo mit der Ausschmückung, der Kapelle verbrachte, waren die letzten Lebensjahre Julius II. Am schwer umzogenen politischen Horizont Italiens stiegen unheimlich drohende Wolken auf. Florenz, das bei dem Papst in Ungnade gefallen war, weil es seine französischen Sympathien nicht verleugnete, sah sich außer einem so furchtbaren Gegner wie Julius, vom Kaiser und von Spanien bedroht. Es sah durch letzteres unterstützt, die verhaßten Medici wieder als Herren der Republik in seine Mauern einziehen!

Wie Michel Angelo über den verhängnißvollen Umschwung in den politischen Verhältnissen seines Vaterlandes dachte, darüber sind uns in seinen Briefen eine Fülle bedeutsamer Winke und Andeutungen erhalten. Vor allem gewinnen wir durch dieselben manchen interessanten Einblick in den Konflikt, den die ehrlose Politik der Nachkommen Lorenzo's, seines großen Gönners, in ihm hervorruft. „Ich habe gehört" so äußert er sich in einem an seinen Bruder gerichteten Schreiben „daß die Medici wieder in Florenz eingezogen und daß die Unruhen dort beseitigt sind." ...... „Euch rathe ich, haltet Euch still, vertraut Euch Niemandem; haltet Euch an Niemand außer an Gott; sprecht gegen Niemand weder gut noch böse, denn man kann nicht wissen, wie die Dinge werden; kümmert Euch um Nichts, als um Eure eigenen Angelegenheiten." — Und weiter: „Was die Angelegenheiten der Medici betrifft, so habe ich nichts anderes gesprochen, als was Jedermann darüber spricht, wie z. B. über die Begebenheiten von Prato, (dessen grausame Verwüstung durch die Spanier mit Zustimmung der Medici vor sich ging) „wenn die Steine reden könnten, sie würden geredet haben. Und von vielen Dingen, die man sich von ihnen erzählt, habe ich gesagt: Wenn es wahr ist, so thun sie übel!" Aus denselben Briefen geht hervor, daß Michel

Angelo gleich dem Propheten von San Marco, als dessen Schüler und Anhänger wir ihn bereits kennzeichneten, die Rückkehr der Medici und den mit ihr zu erwartenden Untergang der Republik als Göttliches Strafgericht ansah. „Diese Unglücksfälle sind eitel Folge des Hochmuths und der Undankbarkeit, denn nie habe ich ein undankbareres Volk gekannt, als die Florentiner!“

Wohl mochte Michel Angelo, als er dieses harte Urtheil über seine Mitbürger aussprach des letzten und erhabensten Märtyrers der florentinischen Republik gedenken, den dasselbe Volk, das eben erst zitternd unter der Macht seiner Rede die Kniee gebeugt — als das Unheil über ihn hereinbrach — unter Schmähreden und Hohn zum Scheiterhaufen geleitete!

Das bedeutsamste politische Ereigniß, das dem Einzug der Medici folgte, war der Tod Julius II., mit welchem zugleich für Michel Angelo die unersprießlichste und mühevollste Periode seiner künstlerischen Laufbahn ihren Anfang nahm.

Von dem Regierungsantritt Papst Leo X. bis zu dessem Tode brachte Michel Angelo seine Zeit fast ausschließlich in den Marmorbrüchen von Pietrosanta zu Carrara hin, um die Vorarbeiten zu jenen beiden Werken zu betreiben, die nie zu Stande kommen sollten: zu dem Grabmal Julius II. und der Facade von St. Lorenzo zu Florenz, über welches letztgenannte Unternehmen Michel Angelo, nachdem er den Kontrakt mit dem Papst unterzeichnet hat, den Verdacht äußert: „Leo habe die Facade von St. Lorenzo nur als Vorwand, ohne ernstliche Absicht der Ausführung bestellt, um ihn von der Vollendung des Grabmals abzuhalten.“ Ob dieser Verdacht Michel Angelo's gerechtfertigt war, bleibt dahingestellt. Es ist ja bekannt, daß eine der ausgeprägtesten Schattenseiten, der sonst so groß gearteten Natur

Michel Angelo's sein krankhaftes Mißtrauen war, das durch die geringfügigsten Ursachen geweckt, oft sein Verhältniß zu seinen besten Freunden trübte.

Aus Allem, was hierüber bekannt ist, geht zwar hervor, daß der weichlichen Natur der Mediceers von den beiden großen Rivalen der liebenswürdige, heitere Raphael sympathischer war als der düstere, wortkarge, abstoßende und immer in sich gekehrte Michel Angelo. Aber es ist daraus nicht zu entnehmen, daß Leo Michel Angelo nicht nach Verdienst zu schätzen wußte.

Aus einem von Sebastiano del Piombo, der selbst beim Papst in hohen Ehren stand, an Michel Angelo gerichteten Brief geht vielmehr ein ohne allen Zweifel zuverlässiges Zeugniß hervor für das Gefühl, das Michel Angelo dem Papst einflößte. „Ihr würdet" heißt es in diesem Briefe „von dem Papst Alles erhalten, was Ihr wollt! Wenn der Papst von Euch redet, so spricht er nicht anders als wie von einem Bruder, mit Thränen in den Augen! Er sagte mir, Ihr seid mit einander aufgewachsen; in Allem zeigt er, daß er Euch kennt und liebt, aber Ihr flößt Allen Furcht ein — selbst den Päpsten!"

Eine ersprießlichere Arbeitszeit ging für Michel Angelo erst wieder an, als Julius Medici unter dem Namen Clemens VII., nachdem für Kunst und Literatur gleich unfruchtbaren Pontifikat Hadrians VI. (1522—1523) den päpstlichen Thron bestieg.

„Der verdüsterte Himmel der Künstler und Poeten" sagt Gino Capponi bei Hadrian's Tode — „scheint sich noch einmal aufzuklären! und alle Musen werden über seinem Grabe eher gejubelt als geweint haben."

Welcher Art die Voraussetzungen waren, unter welchen Michel Angelo den ihm befreundeten Julius Medici auf dem Papstthron begrüßte, ersehen wir aus dem folgenden

an einen Freund gerichteten Brief. „Ihr werdet gehört haben, daß Julius Medici zum Papst gewählt worden, worüber, wie mir scheint, alle Welt erfreut ist. Ich denke, es wird von nun an wieder etwas für die Kunst geschehn!"

Die erste Aufgabe, die Michel Angelo unter Clemens in Angriff nahm, war das berühmte mediceische Grabmal, das in Folge der Ereignisse, die sich über Florenz entluden, auch nur theilweise zu Stande kam.

In der Katastrophe, die als Folge einer durch Jahre nur von den kleinlichsten Interessen bestimmten Politik sich in Italien vollzog — einer Politik, die nach der höchsten Blüthe der Kunst und Wissenschaft jählings den tiefsten Verfall heraufführte — steht der Todeskampf der Republik Florenz da, als einziger Rettungsakt für das nationale Selbstgefühl des italienischen Volkes; ein glänzender Lichtpunkt in den trostlosen Wirren der Zeit.

Kaum gelangte die Nachricht von der Plünderung Roms durch die Spanier nach Florenz, als letzteres von dem Cardinal Passerini (dem Vormund des Alexander Medici) die völlige Wiederherstellung der Republik erzwang. Als die Florentiner erfuhren: Der Papst und der Kaiser hätten sich versöhnt und jener, der Mediceer hätte von letzterem den erblichen Besitz von Florenz für seine Familie erwirkt, da erhob sich das florentinische Volk wie ein Mann, fest entschlossen die Republik bis auf den letzten Blutstropfen jedes Einzelnen unter ihnen zu vertheidigen. In dem Consiglio grande, dem von Savonarola zuerst in's Leben gerufenen Großen Rath, sprach einer der Herren vom Rath, Lamberto Cambi, zu seinen Mitbürgern wie folgt: „Ich verehre den Papst als Haupt der Kirche, ich hasse aber und werde immer hassen, Julius Medici (Clemens VII.) als den Feind und Verderber unserer schönen Stadt, seines unschuldigen Vaterlandes"; und ohne Zweifel äußerte der

Sprecher mit diesen Worten nur die allgemeine Stimmung, die das Herz jedes florentinischen Patrioten mit Grimm gegen die Usurpatoren und mit todtverachtendem Muth für die Vertheidigung des Vaterlandes erfüllte.

Der heldenmüthige Widerstand, an dem auch Michel Angelo sich durch Befestigung der Stadt auf glorreiche Weise betheiligte, brach sich nicht an der Uebermacht der feindlichen Heeresmassen, sondern an dem ruchlosen Verrath des Kommandanten, Sigismondo Malatesta, der die Thore der Stadt dem Feinde öffnete.

Unter den wenigen Opfern, die der Wuth der Medici und dem Gemetzel durch die thierisch rohen Spanier entgingen, war Michel Angelo, der in Folge des von ihm geleiteten Festungsbaues mehr als jeder Andere zu fürchten hatte. Erst auf die wiederholte, durch einige seiner zuverlässigsten Freunde erhaltene Nachricht: „Er habe nicht nur für sein Leben Nichts zu fürchten, sondern Clemens lasse ihn seiner Gnade versichern“ verließ Michel Angelo das Versteck, in dem es ihm gelungen war, sich verborgen zu halten; von Clemens beschieden, ging er nach Rom, um dort in der Sixtinischen Kapelle in einer seiner großartigsten Schöpfungen, dem jüngsten Gericht, der über Italien hereingebrochenen Katastrophe ein ihrer würdiges Monument zu errichten.

Wenn wir uns fragen, was in Michel Angelo vorgehen mochte, wenn er, der treue Anhänger der Republik, von dem Befestigungswerke (an welches heute noch la torre di Michel Angelo, der „Thurm des Michel Angelo“, gemahnt) das unter seiner Leitung gegen die Medici errichtet wurde, die jetzt als Feinde des Vaterlandes vor den Thoren der Stadt standen — wenn er sich auf Augenblicke fortstahl, um an den Statuen in der Sakristei von San Lorenzo zu arbeiten, so giebt der ganze Habitus der Gestalten, die er

dort in abgerissenen Momenten in's Leben rief, uns die untrügliche Antwort.

Die beiden Figuren, die während der Belagerung von Florenz allmählig in der Mediccischen Kapelle von San Lorenzo entstanden, waren die Porträtfiguren Lorenzo's, des Duca di Urbino „il Pensieroso“ genannt und Julian's, des Herzogs von Nemours. Beiden dient zum Sitz der eigene Sarkophag. Zu ihren Füßen sind allegorische Figuren, je eine männliche und eine weibliche angebracht. An dem Monument Julian's als Morgen- und Abenddämmerung, an dem Lorenzo's als Nacht und Tag bezeichnet.

In noch viel höherem Maße, als dies bei seinen übrigen Skulpturen der Fall ist, hat Michel Angelo diesen Gestalten das Gepräge verhaltener, gleichsam unter gewaltigen inneren Kämpfen zurückgedrängter Schwermuth gegeben. Besonders ist es die Gestalt Lorenzo's „des Träumers“ die als Spiegelbild des Grames und des inneren Zwiespaltes erscheint, wie sie eben Michel Angelo's eigenes Gemüth bestürmten, und gegen die er bei jedem Hammerschlag, den seine Hand führte, Zuflucht suchen mochte.

„In seiner Absicht lag es nicht“ sagt Niccolini, der geistvolle Verfasser des „Traktats über das Erhabene“ in Bezug auf diese Statuen: „diesen Lorenzo, der seinem Großvater so unähnlich sah, zu ehren, diesen Gewaltsamen, der selbst den bloßen Anschein bürgerlicher Gesinnung verachtend, die Republik als sein Erbtheil ansah — sondern da er das Vaterland und all' die Seinigen, die gemordet oder verbrannt waren, nicht mehr mit den Waffen in der Hand vertheidigen konnte, so wollte Michel Angelo durch seinen Genius diesem Marmor seine ewige Rache einverleiben. Er stellte Lorenzo über seinem Grabe in tiefem Nachdenken verloren dar. Aber die Gedanken des Tyrannen angesichts des

Grabes sind Gewissensbisse. Ich les' es auf dieser lebensvollen Stirn! Aus dem offenen Sarge scheint der Tod ihm zuzurufen: „Komm! Steig herab zu der Stätte, wo die Gerechtigkeit Gottes an den Menschen sich zu vollziehen beginnt!" Und mit jener so nah gegenübergestellten Morgen- und Abenddämmerung hat er andeuten wollen, daß der Glanz dieser verhängnißvollen Macht von kurzer Dauer sein würde."

Daß diese Aeußerung Niccolini's keine unberechtigte oder willkürliche ist, das scheint uns, haben die in Italien heute noch sprüchwörtlich bekannten Strophen von Michel Angelo's eigener Hand genugsam verbürgt. Es ist die Antwort auf die Verse des Dichters Strozzi, welche letzterer, während Michel Angelo's Abwesenheit an dem Sockel der Nacht, auf dem Sarkophag Lorenzo's anheftete, die wir im Auge haben. Die Worte, mit denen Strozzi die Statue der Nacht besingt, lauten:

„La Notte che tu vedi in si dolci atti dormir,
Fu da un Angelo scolpita in questo sasso
E perche dorm eha vita; destala se no 'l credi e parlerati!"

Auf diese Verse antwortete Michel Angelo:

„Caro m'è il sonno e piu l'esser di sasso
Mentre che' l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'è gran fortuna,
Però non mi destar, de! parla basso!"

Zu deutsch (das Epigramm Strozzi's):

„Die Nacht, die wir in tiefem Schlummer sehen,
Ein Engel schuf sie hier aus diesem Stein,
Und weil sie schläft, muß sie lebendig sein;
Geh, wecke sie, sie wird Dir Rede stehen."

Entgegnung Michel Angelo's:

„Schlaf ist mein Glück, so lange Schmach und Kummer
Auf Erden dauern, besser Stein zu bleiben,
Nicht sehn, nicht hören bei so schnödem Treiben;
Sprich leise drum und stör' nicht meinen Schlummer."

(Uebertragen von Sophie Hasenclever.)

Wie bereits erwähnt, wurde Michel Angelo unmittelbar nach dem Sturz der Florentinischen Republick nach Rom berufen. Noch ganz unter dem Eindruck der Schicksale, die Italiens Boden mit Blut getränkt und die Prophezeihungen Savonarola's wahr gemacht, schritt Michel Angelo an die ihm gewordene Aufgabe: Auf der Altarwand der Sixtinischen Kapelle die Schrecknisse des Jüngsten Gerichts zur Darstellung zu bringen.

Der Nachfolger Clemens VII., dessen Tod jählings, noch ehe Michel Angelo in Rom anlangte, erfolgt war, bestand nicht nur auf der Ausführung des von Clemens ergangenen Auftrages, sondern er trachtete mit einer Ungeduld, unter der Michel Angelo nicht weniger zu leiden hatte, als einst unter der seines großen Gönners Julius, nach rascher Erfüllung seiner Wünsche.

Nach unzähligen Unterbrechungen hatte Michel Angelo gehofft, sich wieder dem Grabmal Julius II. zuwenden zu dürfen. Wohl oder übel sah er sich auch diesmal genöthigt, abzustehen von diesem Lieblingswerk seines Genius, auf welches er im Verlauf von 40 Jahren immer wieder und immer vergebens zurückkam. Eben war der Moses für das Grabmal vollendet, als der Papst durch seinen Befehl ihn zwang, während der folgenden acht Jahre seine Kräfte ausschließlich dem „Weltgericht" der Sixtina zu widmen. Von seinen Zeitgenossen Vasari und Condivi angefangen, ist über diese letzte und großartigste malerische Schöpfung Michel Angelo's eine ganze Literatur von Kritiken, unter denen es weder an Pamphleten noch auch an Lobeshymnen fehlt, entstanden, von denen jedoch keine auch nur annähernd den Stoff erschöpft!

Worin die Ursache des Unvermögens auch der glänzendsten Talente bezüglich dieses Gegenstandes lag, das hat der vorhin schon erwähnte Emilio Castelar, dessen eigener

Gedankenflug in einem Maße, wie dies gewiß nur Wenige von sich sagen dürfen, dem ungeheuren Stoff gewachsen ist, trefflich ausgesprochen: „Es giebt Persönlichkeiten" so äußert sich der moderne Lamartine bei seinem Besuch im Vatikan „in der Literatur und in der Kunstgeschichte, Stylarten, deren Eigenthümlichkeiten so stark ausgeprägt sind, deren Größe so unermeßlich, deren Schwerpunkt so weit von der Sphäre der allgemeinen Gravitation entfernt ist, daß es etwas Schwindelndes hat, ihnen zu folgen und man sich durch deren Nachahmung dem gefährlichsten Sturz aussetzt!"

Auch wir bescheiden uns statt weiter Detaillirung auf die Thatsache hinzuweisen, daß Michel Angelo in seinem „Jüngsten Gericht" das ungeheure Elend wiederspiegeln wollte, das mit der Brandschatzung Roms und dem Untergang der florentinischen Republik mit Einem Schlage den Bau einer durch Jahrhunderte mächtig emporgewachsenen Kultur zerstörte. Man lese in den Geschichtsschreibern, die jene entsetzliche Katastrophe geschildert, die einzelnen Episoden der Greuel, die von den schrecklichen Siegern an den Bewohnern Roms begangen wurden, Exzesse, die selbst diejenigen der Vandalen, am alten Rom geübt, farblos erscheinen lassen, Blut-Orgien, denen der Altar der Kirchen, denen das schützende Gewölbe der Gruft-Kapellen selbst zum Schauplatz dienten, und man wird die Szenen, die Michel Angelo in seinem „Jüngsten Gericht" zur Darstellung bringt, man wird die Qualen seiner Seele besser begreifen, unter denen er die Vollziehung der ewigen Verdammniß schildert!

Die Komposition als solche steht in einem engen Zusammenhange mit Dante's „Göttlicher Komödie". Einzelne Szenen wie die „Ueberfahrt der Verdammten auf dem Charons-Nachen" sind unmittelbar aus ihr gegriffen. Im III. Höllengesang z. B. heißt es wie folgt:

„Ed ecco verso noi venir per nave
Un vecchio bianco par antico pelo,
Gridando: Guai a voi anime prave;
Non isperate mai veder lo cielo!
I' vegno per menarvi all' altra riva,
Nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo.

— — — — — — — — — — —

Quinci fur quete le lanose gote
Al nocchier della livida palude,
Che intorno agli occhi avea di fiame rote.
Ma quell' anime ch'eran lasse e nude,
Cangiar' colore et dibattero i denti,
Ratto che inteser' le parole crude.
Bestemiavano Iddio e lor parenti,
L'umana specie, il luogo, il tempo e il seme
Di lor semenza e di lor nascimenti;
Poi si ritrasser tutte quante insieme,
Forte piangendo, alla riva malvagia
Che attende ciascum' uom che Dio non teme.
„Caron diminio con occhi di bragia,
Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque s'addiagia.
Come d'autunno si levan le foglie
L'una appresso dell' altra, infin che il ramo,
Rende alla terra tutte le sue spoglie,
Similmente il mal seme d'Adamo:
Gittansi di quel lito ad uno, ad uno
Per cenni, come augel per suo richiamo.
Cosi sen' vanno su per l'onda bruna,
Ed avanti che sian' di là discese
Anche di qua nuova schiera s'aduna."

— — — — — — — — — — —

„Und sieh! es kam ein Mann zu Schiff herbei,
Ein Greis bedeckt mit schneeig weißen Haaren.
„Weh Euch, Verworfene" tönte sein Geschrei
„Nicht hofft der Himmel jemals zu gewahren!

Ich komm, Euch jenseits hin an das Gestad,
In ewige Nacht, in Hitz' und Frost, zu fahren!"
Hierauf ließ ruhen die bewollten Wangen
Des fahlen Sumpfs erzürnter Steuermann,
Deß Augen Flammenräder rings umschlangen.
Da hob grauenvolles Zähneklappen an,
Und es entfärbten sich die tief Gebeugten,
Seit Charon diesen grausen Spruch begann.
Sie fluchten Gott und denen, die sie zeugten,
Dem menschlichen Geschlecht, dem Vaterland,
Dem ersten Licht, den Brüsten, die sie säugten.
Dann drängten sie zusammen sich am Strand',
Dem schrecklichen, zu welchem alle kommen,
Die Gott nicht scheu'n, und laut Geheul entstand.
Charon, mit Augen, die wie Kohlen glommen,
Winkt ihnen und schlug mit dem Ruder los,
Wenn Einer sich zum Warten Zeit genommen. —
Gleich wie im Herbste bei des Nordwinds Stoß
Ein Blatt zum andern fällt, bis daß sie alle
Der Baum erstattet hat dem Erdenschoß;
So stürzen, hergewinkt, in jähem Falle
Sich Adams schlechte Sproßen in den Kahn,
Wie angelockte Vögel in die Falle.
Durch schwarze Fluthen geht des Nachens Bahn
Und eh' sie noch das Ufer dort erreichen,
Dringt hier schon eine neue Schaar heran."

— — — — — — — — — —

Es sind, das wird Jeder empfinden, der sich in jene Schöpfung vertieft, um sich in den Geist dieser Darstellung annähernd zu finden, zwei Bedingungen erforderlich: Man muß einen Begriff von der großen Tiefe der Dichtung haben, aus der Michel Angelo die Motive zu dieser Darstellung griff, und man muß die Schrecknisse der gewaltigen Katastrophe im Auge behalten, die unmittelbar vorangegangen waren.

Seine Seele ist noch so ganz unter dem Eindruck der durchlebten Greuel befangen, daß sie keiner heiteren, geschweige denn einer jubelnden, glückseligen Regung Raum zu geben vermag. Darum theilt ein Widerhall der vulkanischen Erregung, die sich in den Gruppen der Verdammten ausprägt, sich auch den Seligen und Befreiten mit, die den Raum in der Höhe, zur Rechten Christi einnehmen. Es liegt etwas Konvulsivisches, Befangenes in diesen Gesten. Man fragt sich, ob sie auch wirklich der Angst entronnen sind, von der ihre Glieder noch zu zittern scheinen?

In der Gestalt Christi suchen wir vergebens nach jener hehren, den leidenschaftlichen Affekt ausschließenden Würde, die ein nothwendiges Attribut des christlichen Gottes ist. Es ist der „Sommo Giove“ (Zeus der Allmächtige) wie Dante in seinem „Purgatorio“ den Erlöser am Kreuz trotzig anredet. Es ist ein Verderben ausschüttender Mars, der dort auf den Wolken thront, aber kein Christus!

Man fragt sich, welches, in dem auf den ersten Blick anscheinend unentwirrbaren Gewühl dahingetriebener Gestalten, die den Luftraum füllen — welches die Erlösten, welches die Verdammten sind? So sehr erscheinen sie Alle von Furcht übermannt des ihrer harrenden Schicksals ungewiß so sehr überwiegt in diesen Titanenleibern das Elementar-Dämonische, das an und für sich jede über die Sphäre der Aufregung und Leidenschaft erhobene Stimmung ausschließt.

Nur in einer Gestalt scheint Michel Angelo die weicheren Empfindungen konzentrirt zu haben, nach denen wir uns wie nach einem tröstlichen Lichtstrahl in diesen allgemeinen Schrecknissen der Verdammniß und des Todes umsehen. Es ist die Gestalt Maria's, die zitternd, in ihrem Mantel gehüllt, zu Füßen des weltenrichtenden Sohnes sitzt und das herrliche Haupt in tiefem Mitleid der Stätte zuwendet, wo der Charons-Nachen auf dem bleifarbenen Strom dahertreibt.

Diese Gruppe, die an Großartigkeit, an Drastik der Darstellung Alles übertrifft, ist durch die düster lohenden Flammen des höllischen Feuers von dem Schauplatz der Todten-Auferstehung getrennt. Wenn dort die dramatische Bewegung in den Gruppen der Teufel, die mit den Verdammten ringen, wenn die Lebenskraft, mit der sich die Letzteren wehren, noch etwas wie einen Schimmer von Hoffnung aufdämmern läßt, so erlischt diese gänzlich in dem gräßlichen Gemenge der Todten, die in Leichentücher gehüllt, wie unter der Last ihrer Sünden erliegend, sich in den offenen Gräbern zusammenkauern, des Richtspruchs harrend — um jenen zu folgen, die schon auf der höllischen Fluth dahin treiben!

Richten wir endlich unsere Aufmerksamkeit, nachdem wir zwar nur andeutungsweise den Gehalt dieser gewaltigen Farbendichtung in's Auge gefaßt, auf die Vorzüge der Technik, so werden unsere Leser uns gewiß in der Behauptung beistimmen: daß die Komposition in Bezug auf Beherrschung der Form, der Mannigfaltigkeit der Gesten — der die gesammte Kunstgeschichte nichts Aehnliches zur Seite zu stellen hat — nicht weniger Meisterschaft zeigt, als die geistige Durchdringung des Stoffes. Es würde über den Rahmen unserer Aufgabe hinausführen, hier dem Einzelnen nachzugehen. „Es ist ein Menschenleben erforderlich, um nur das Wesentlichste davon zu erfassen und zu begreifen" so äußerte sich gegen uns ein zu den angesehensten Persönlichkeiten in der modernen Kunstgeschichte zählender, in Rom ergrauter Künstler. Und wahrlich, jeder denkende Beschauer wird es sich gestehen müssen: Es ist mit diesen Worten nicht zu viel gesagt!

Schon bildeten die Fresken der Sixtina einen neuen Markstein in der Geschichte der Kunst, schon war die Moses-

statue vollendet, das einzige uns erhaltene Fragment des von Michel Angelo geplanten Denkmals Julius II. Dennoch war dasjenige der Werke Michel Angelo's noch nicht geschaffen, das wie kein anderes Erhabenheit, Anmuth, Harmonie und Größe in sich vereinigt. Die Kuppel von St. Peter ist es, die uns das Genie Michel Angelo's auf dem Gipfel seiner Leistungsfähigkeit zeigt.

Wer sich die von uns besprochenen Werke Michel Angelo's in ihrer Gesammtheit vergegenwärtigt, dem drängt sich wohl von selbst der Gedanke auf: daß ein Kultur-Prozeß von Jahrhunderten dazu gehörte, um selbst aus dem künstlerisch begabtesten Volk der damaligen Welt eine Intelligenz wie die Michel Angelo's hervorgehen zu lassen.

Unter den Wehen seiner Wiedergeburt hatte dieses Volk den Philosophen und Dichter Dante Alligheri geboren; in ihm den Schöpfer einer neuen Kultur-Epoche. Als den größesten Träger dieser Kultur gebar es den Künstler Michel Angelo und zwar in dem Moment, wo diese Kultur nach den großartigsten Siegen über mittelalterlich kirchlichen Geisteszwang, über politischen Dünkel und Absolutismus ihrem Untergange zuneigte. Wenn in Dante's göttlicher Komödie der Renaissance-Kultur gleichsam die Morgensonne aufgeht, wahrlich so sind Michel Angelo's Werke ihrerseits als die Abendröthe jenes hehren Momentes anzusehen, die nie ganz verlöschen kann, sondern von der ein Abglanz zu allen Zeiten, als ein Hinweis auf dessen „goldene Zeit" sich über sein Volk ausbreiten wird!

Auf Bramante, den ersten von Julius ernannten Baumeister von St. Peter, war nach Bramante's Tod Raphael gefolgt. Als Raphael im Jahre 1523 starb, wurde Antonio da San Gallo sein Nachfolger im Amt. Während San Gallo den Titel des Bauführers von St. Peter führte, trat während geraumer Zeit ein völliger Stillstand in der Fort-

setzung des Baues ein. Der sparsame Hadrian wollte das Geld zu einem Unternehmen nicht hergeben, das, wie er erklärte „mit der wahren Gottesverehrung nichts gemein hatte.“ Clemens VII. wiederum konnte unter den politischen Stürmen, durch welche Rom während seines Pontifikates heimgesucht ward, das nöthige Geld nicht mehr zur Fortführung schaffen.

Nach dem Tode des jüngeren San Gallo im Jahre 1546, wurde der Bau von Paul III. Michel Angelo übertragen. Wie dieser sich einst geweigert, den Guß der Statue Julius II., wie er sich geweigert, die Fresken der Sixtina auszuführen, so widersetzte er sich auch jetzt der Uebernahme seines herrlichsten Werkes. Erst ein Breve, das der Papst ausstellte, in welchem er Michel Angelo zum lebenslänglichen Intendanten des Baues von St. Peter ernannte, brach dessen Widerstand und nöthigte ihn an die Ausführung des Werkes zu schreiten, dem von nun an die letzten Jahre seines Lebens ausschließlich gewidmet blieben.

Wie Michel Angelo über den ersten, von Bramante entworfenen Plan und über die Aenderungen dachte, die von San Gallo an demselben vorgenommen wurden, das wird für diejenigen, die gern nicht nur den Künstler, sondern auch den Menschen in ihm kennen und bewundern wollen, von doppeltem Interesse sein!

Es bietet sich uns hier ein schlagender Beweis, wie sehr Michel Angelo von jener kleinlichen Eifersucht völlig frei ist, deren man ihn oft anklagt, die das Verdienst des Feindes, nur weil es der Feind ist, zu schwächen sucht! „Es ist nicht zu leugnen“ so äußert sich Michel Angelo in einem aus diesem Moment datirenden Briefe „daß Bramante in der Architektur so tüchtig war, wie nur Einer sich dessen von den Alten bis auf unsere Tage rühmen kann.

Er entwarf den ersten Plan von St. Peter nicht voller Verwirrung (non pieno di confusione), sondern klar und einfach; und wie es sich jetzt ersehen läßt, war es ein schöner Plan, so daß jeder, der sich von der Anordnung Bramante's entfernt, wie San Gallo es gethan, sich von der Wahrheit entfernt.“

Dieser unverhohlene Tadel über die von San Gallo getroffenen Abänderungen verfehlten nicht, unter den Anhängern des letzteren einen solchen Haß gegen Michel Angelo zu erregen, daß auch diese, seine letzte und riesigste Schöpfung mehrmals an der Wuth seiner Neider zu scheitern drohte.

Wie weit die Frechheit der gegen ihn gestifteten Intriguen ging, wie seine Gegner sich nicht scheuten, die schamlosesten Lügen über ihn auszusprengen, dafür sind uns in den gesammelten Correspondenzen Michel Angelo's mit seinen Freunden aus dieser Zeit so manche drastische Beispiele erhalten. So heißt es z. B. in einem von seinem Anhänger und Freunde Giovan Francesco Ugo aus Florenz an Michel Angelo gerichteten Briefe wie folgt: „In Florenz hat einer der Anbeter des Architekten Baccio Bigio das Gerücht verbreitet, daß Bigio an einem Plan für die Peterskirche arbeitet, der den Eurigen umwerfen soll; daß Ihr die ganze Sache „d'una maniera sciocca e ridicola“ (auf eine kindische und lächerliche Manier) betreibt, so daß jener Euch auf jeden Fall aus dem Sattel werfen wird, da er nicht weniger, sondern vielmehr als Ihr die Gunst des Papstes besitzt. Ferner sprengt man allenthalben das Gerücht aus, daß Ihr auf betrügerische Art Unmassen von Geld verschleudert. Ihr arbeitet des Nachts, so sagt man, damit Niemand sähe, wie ungeschickt Ihr zu Werke geht und in dem ganzen Unternehmen den Fußtapfen eines gewissen Spaniers folgt, weil Ihr von der Architektur nichts versteht und der Andere, bei dem Ihr Rettung seht, kaum das Nothwendigste.“

In diesem Tone gehen die Mittheilungen über die Umtriebe des Bacio Bigio und seiner Klique fort und schließen mit der Erklärung: „daß jener den Ruf und die Ehre Michel Angelo's auf so schändliche Weise angreife, daß er, der Freund, es für seine Pflicht halte, Michel Angelo darüber aufzuklären, damit letzterer die Lästermäuler seiner Feinde zum Schweigen bringe.“

Ganz ähnliche Gerüchte wurden unterdessen von San Gallo's Parteigängern in Rom verbreitet. Endlich nahmen diese Gerüchte einen so ehrenrührigen Charakter und einen solchen Maßstab an, daß der Papst (Paul III. der Nachfolger Julius III.) eine gerichtliche Untersuchung der ganzen Sache in seiner Gegenwart befahl. Die souveräne Geringschätzung, mit der Michel Angelo bei dieser Gelegenheit seinen Verleumdern und Verfolgern gegenüber trat, wirkte so überzeugend auf den Papst, daß letzterer am Schlusse der Verhandlung — es war im Jahre 1553 — ein neues Breve erließ, in welchem er nicht nur das von seinem Vorgänger erlassene Breve bestätigte, sondern von neuem erklärte: „daß Michel Angelo in seiner Eigenschaft als Architekt von St. Peter autorisirt sei, zu thun und zu lassen, was er wolle, daß er, was die Ausgaben betreffe, mehr auf die Pracht der Ausstattung und auf die Größe seiner Absichten, als auf Sparsamkeit zu sehen habe.“

Zugleich untersagte das Breve auf das strengste den Nachfolgern im Amte, das mindeste an dem Plane Buonarotti's zu ändern.

Auch die Päpste Marcellus II., Pius IV., Pius V., die in rascher Reihenfolge den päpstlichen Thron einnahmen, bestätigten das Breve Julius III. Diesem Umstand verdanken wir's, daß wenigstens der schönste Theil des ganzen, in seiner Art einzig dastehenden Gebäudes,

die Kuppel, in ihrer Hauptanlage unbeschadet blieb; daß nach und nach, trotz allem, Michel Angelo's Plan durchgeführt wurde, was noch Vasari zu dem Ausruf veranlaßt: „Gott, der ein Beschützer alles Guten sei, habe Alles zum Besten dieses Baues gelenkt, und zur Vertheidigung dieses Menschen, bis an seinen Tod!"

Es blieb ihm, dem warmen Freunde und Anhänger Michel Angelo's erspart, den Plan des Schiffes und der Façade — wie Michel Angelo ihn gewollt — allmälig dem überhand nehmenden Barockstyl verfallen zu sehen.

So lange noch das Gedächtniß des großen Meisters lebte in denen, die ihm folgten, so lange noch jeder neue Papst jenes von Paul III. ausgestellte, von Pius IV. erweiterte Breve erneute, folgte man streng den von Bramante zuerst vorgezeichneten und von Michel Angelo in dessen Geiste festgehaltenen Ideen. Aber im Lauf der Jahre, die bis zur Vollendung des Baues verstrichen, wurde je mehr und mehr der Plan Michel Angelo's bei Seite gelassen.

Selbst an den Wunderbau der Kuppel (von der Michel Angelo einst gesagt: „mit dem in die Luft gehobenen Pantheon würde er die Peterskirche krönen") und für die Michel Angelo, sein nahes Ende voraussehend, ein bis in die geringsten Details ausgeführtes Modell zurückgelassen, wagten spätere Architekten ihren verdorbenen Geschmack, glücklicherweise aber nur an unwesentlichen Einzelheiten, auszulassen.

„Buonarotti wollte, daß die Kirche ein griechisches Kreuz bilden sollte" so äußert sich der von uns schon öfter genannte Geschichtsschreiber Gino Caponi „und wenn man jene erste Anlage festgehalten hätte, und wenn die große und herrliche Vorhalle zu der wohlersonnenen und vor allem prächtigen Basis geführt hätte, die Buonarotti seiner Kuppel geben wollte, so würde die thatsächlich verkürzte Kirche dem Auge größer erscheinen und der religiöse Gedanke, der diesem

Tempel zu Grunde lag, der heute seine Einheit verloren hat, und durch ungeschickte Häufung und sinnloses Vielerlei von Dekorationen unterbrochen ist, würde sich ruhig zum Himmel erheben!“

Indem wir im Lauf unserer Darstellung die hervorragendsten unter den Werken Michel Angelo's in kurz zusammengefaßten Zügen, zugleich deren Entstehungsgeschichte erwähnten, ergab sich von selbst der Hinweis auf so manchen, den Menschen, die Persönlichkeit als solche charakterisirenden Zug. Die in den letzten Dezennien unseres Jahrhunderts erst veröffentlichten Briefe Michel Angelo's bieten uns Gelegenheit aus seinem Leben heraus, die Individualität des Meisters nicht weniger genau kennen zu lernen, als seine künstlerische Eigenart sich in seinen Werken darstellt. Ueber jene oben angedeuteten, für den Menschen als solchen bedeutsame Züge mögen uns zum Schluß unserer Skizze seines Lebens und Schaffens noch einige Worte gestattet sein. Sind dies doch die Reflexlichter, die seine Schöpfungen erst in ihrem ganzen Reiz und Zauber, in ihrer ganzen Größe und Erhabenheit begreifen und genießen lassen!

Wir sehen diesen Menschen, wenn wir seinen Lebenskampf verfolgen — wozu die von Gotti und Anderen veröffentlichten Korrespondenzen Michel Angelo's vielfach Gelegenheit bieten — mit nie wankender Sicherheit seinen Weg verfolgen, seinen Zielen nachgehen, mag die Bahn, die zu denselben führt, noch so einsam, noch so mühselig, noch so reich an Opfern, Demüthigungen, Entbehrungen aller Art — noch so arm an dem verdienten Lohne sein. Bricht er doch selbst in einem jener Briefe in die bitteren Worte aus: „Ich lebe einsam und ohne Freunde und leide Kümmernisse ohne Zahl!“ Aber doch zieht er diese Vereinsamung, wie sehr er auch unter ihr leidet, dem Umgang mit Menschen vor, die seiner nicht werth sind, die für den hohen Sinn,

der jeden seiner Gedanken, seiner Impulse regiert, kein Verständniß haben, die, weil sie ihn nicht erreichen und sich mit ihm nicht messen können, ihm die plumpen Steine nachwerfen, mit denen der gemeine Neid, weil er ihm im ehrlichen Kampfe nicht gewachsen ist, ihn dennoch zu verwunden sucht!

Der Ehrgeiz Julius II. der zuerst der Künstlerphantasie Michel Angelo's freien Spielraum gab, hat letzteren, über dem Entwurf des Grabmals sich selbst begreifen gelehrt.

„Non ha l'ottima artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in se non cir cons criva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man' che ubbidisce all' intelletto."

so äußert er sich in einem seiner Gedichte.

(Des besten Künstlers herrlichsten Gedanken
Ein einziger Marmor kann ihn ganz enthalten;
Doch muß, will ihn der Meister uns entfalten
Die Hand dem Geist gehorchen ohne Wanken.)

Von nun an schreckt er vor keinem noch so kühnen, noch so gewagten Unternehmen zurück. Er geht, um den Marmor für das Grabmal zu brechen, nach Carrara. Dort reizt ein das Meer weithin beherrschender Fels ihn zum Gedanken, aus demselben einen Giganten zu bilden, der über das umliegende Felsgetümmel hinausragend, weithin den Seefahrern sichtbar, als Anhaltspunkt dienen sollte.

Als an den nicht endenden Hindernissen — theils durch den Wechsel der Päpste herbeigeführt, theils durch Intriguen der Besteller, von denen jeder zuerst bedient sein wollte — die Ausführung des Grabmals scheiterte, äußert Michel Angelo wiederholt zu Condivi: daß unter den Plänen, deren Ausführung an der Ungunst seines Geschickes scheiterten, keiner ihn bitterer gereue, als jener „in den Marmorbrüchen von Carrara eingeschlossen gebliebene Koloß."

Wie so oft, so war auch in diesem Falle das Mißlingen der angestrebten Resultate wohl zum Theil in der tragischen Größe der ganzen Naturbeschaffenheit dieses Menschen zu suchen.

Wenn selbst Julius II. im Gespräch mit einem der treuesten Anhänger Michel Angelo's, seinem Lieblingsschüler Sebastiano del Piombo sich über Jenes Unzugänglichkeit beklagt, indem er sagt: „Quest' uomo e terribile e non si può tratar' con lui.“ (Dieser Mensch ist unberechenbar, es ist nicht mit ihm auszukommen!) — was Wunder, wenn er selbst diesen ihm verwandten Geist eine Art Scheu einflößte, daß er unter den übrigen Menschen erst recht allein stand, daß er sie verachtete, wie er denn auch in dem schmerzlichen Ausruf über seine Vereinsamung: „Non ho amici“ die stolzen Worte hinzufügt: „e non ne voglio.“ „Weßhalb er“ wie es im Condivi heißt „von den Einen für hochmüthig, von Anderen für bizarr und phantastisch gehalten wurde, obgleich er weder das Eine noch das Andere war. Aber wie dies bei vielen ausgezeichneten Menschen der Fall ist, so nährte die unablässige Beschäftigung mit der Kunst in ihm die Liebe zur Einsamkeit. So sehr war es ihm Bedürfniß, sich in ihr genug zu thun, daß die Geselligkeit ihm nicht nur kein Vergnügen bereitete, weil sie ihn in seinen Meditationen störte, sondern daß sie ihm zuwider war, weil er, wie man einst von dem großen Scipio sagte, sich nie weniger allein fühlte, als wenn er mit sich allein war.“

Wundersam, ja fast unglaublich scheint es, daß bei einem Charakter von so eiserner Energie des Willens, von so trotziger Thatkraft, wie diese sich bei Michel Angelo in allen Wendungen seines Lebens äußerten, dieser Charakterzug nie in rohe Gewaltsamkeit ausartet, sondern mit einer großen Weichheit des Gemüths verbunden war!

Wer in dem Manne, der in dem „Jüngsten Gericht“ die Schrecken der Hölle mit einer Greifbarkeit schildert, die

über das Maß menschlicher Kräfte hinauszugehen scheint, wer in dem Künstler, dessen Phantasie den „Moses" schuf, wer in der leidenschaftlich gährenden Prometheus-Natur eines solchen Menschen an die zarteren Saiten der Empfindung nicht glauben will, der lese in seinen Briefen! Durch den Zeitraum von 70 Jahren, den seine Korrespondenz umfaßt, ist es immer derselbe starke, schroffe, gewaltsame aber auch warme und weiche Mensch, der uns entgegentritt! Liebevoll gegen den Hülfsbedürftigen, seinen Freunden und Angehörigen gegenüber, wenn es gilt, zu jeder Aufopferung bereit, großmüthig gegen den Feind, rasch besänftigt, das Niedere und Gemeine, wo es ihm begegnet, rücksichtslos bekämpfend, gleichviel ob es der Freund, ob es der Feind sei, wenn es gilt, den Schuldigen seine eiserne Faust fühlen zu lassen!

„Sobald mir Jemand begegnet" so äußert er sich in einem jener Briefe „der irgend eine Tugend besitzt oder geistige Vorzüge, der geschickter als die Anderen zu handeln und zu reden weiß, so kann ich nicht anders als mich in ihn verlieben (non posso far dimeno che innamorarmi di lui) so daß ich nicht mir, sondern ihm angehöre."

Während seines ersten Aufenthaltes in Rom, wo Michel Angelo noch so hart um die nackte Nothdurft des Lebens zu kämpfen hatte, daß der Vater ihn in einem seiner Briefe vor einem allzu kümmerlichen Leben warnt „da Sparsamkeit gut sei, aber im Elend leben ein Laster, das Gott und Menschen mißfällt und auch ihn, den Künstler, an Leib und Seele zu Grunde richten würde" — zu derselben Zeit wird er von seinen Brüdern um Geld und Unterstützung angegangen und antwortet in einem an jene gerichteten Briefe: „Vergebt, daß ich neulich einen so heftigen Brief schrieb . . . . . ich habe viele und harte Leiden auszustehen; indessen werd' ich Euch, was Ihr von mir verlangt, zu-

kommen lassen und wenn ich mich als Sklave verkaufen sollte" ..... „Seht Euch einzurichten" heißt es in einem anderen Briefe „und wenn Ihr an irdischen Ehren nicht genießen könnt, was andere Bürger genießen, so laßt Euch am täglichen Brod genügen und lebt in Christo arm aber ehrlich wie ich hier thue, der ich hier im Elend unter tausend Mühen und tausenderlei Argwohn ausdaure und mich weder um das Leben, noch um die Ehre, das heißt, die irdische, kümmere. So ist es gewesen seit den fünfzehn Jahren, in denen ich nie eine gute Stunde gehabt und das that ich Alles um Euch zu helfen, aber Ihr habt es nie geglaubt, noch erkannt! Gott helfe uns Allen — ich bin bereit dasselbe zu thun, so lange ich lebe und so weit meine Kräfte reichen."

Im Jahre 1455 wird ihm sein treuer Diener Urbino durch den Tod entrissen. „Fünf und zwanzig Jahre" klagt Michel Angelo in einem an seine Angehörigen in Florenz gerichteten Schreiben „hat er mir treu gedient. Nun ist er aus dem Leben geschieden und hat mich gar betrübt zurückgelassen. Viel lieber wäre es mir gewesen mit ihm zu sterben, so sehr habe ich ihn geliebt. Und er hat es auch verdient, denn er war ein wackerer Mensch voll Treue und Redlichkeit. Durch seinen Tod bin ich wie ohne Leben geblieben und finde keine Ruhe mehr."

Es würde uns zu weit führen aus dem Schatz seiner Briefsammlung auch nur die wesentlichsten Momente hervorzuheben, die sein Temperament, seine inbrünstige Liebe zu der Familie, und wieder den gewaltig auflodernden Zorn über das geringste Vergehen an der Pietät, kennzeichnen, die er selbst seinem greisen Vater gegenüber mit wahrhaft religiöser Strenge beobachtete, und die er mit derselben Strenge seinen Brüdern vorschreibt.

Eine nicht weniger schneidende Waffe, als seine gefürchteten Zornausbrüche war der Sarkasmus, mit der er

überlästige oder übertriebene Anforderungen von Seiten seiner Besteller zurückzuweisen pflegte. Eines der ergötzlichsten Beispiele des grotesken Humors, den er bisweilen in solchen Fällen herauskehrt, ist der an Francesco Fattucci gerichtete Brief, als Antwort auf die Aufforderung des Papstes „der dem Palast der Medici gegenüber einen Koloß errichtet haben wollte, der über alle umliegenden Paläste hinausragen sollte.“

„Ueber den Koloß“ schreibt er „der bei den Mediceischen Gärten aufgestellt werden soll, habe ich viel nachgedacht. Es scheint mir, daß er an jener Ecke nicht gut angebracht wäre, weil er der Straße zu viel Raum wegnehmen würde! Meiner Meinung nach wäre er an der anderen Ecke, wo der Laden des Barbiers sich befindet, viel besser situirt. Da man vielleicht nicht darauf eingehen würde, jene Boutique abzutragen, so hab' ich gedacht, daß man die Figur sitzend darstellen könnte. Sie würde so hoch werden, daß, wenn man sie innen hohl läßt, der Barbiersladen darunter stehen bleiben kann. Auf diese Weise würde man den Miethzins nicht verlieren. Damit aber der Laden seinen Rauchableiter nicht einbüßt, so denk' ich der Statue ein von innen hohles Horn des Ueberflusses in die Hand zu geben, das der Boutique als Rauchfang dienen kann.

Wenn man ferner den Kopf der Figur, ebenso die übrigen Gliedmaßen hohl macht, so könnte man daraus, glaub' ich, einen anderen Nutzen ziehen. Es wohnt nämlich an derselben Ecke ein Gemüsehändler, der mein guter Freund ist und der mir gesagt hat, daß sich in dem hohlen Kopf des Kolosses ein schöner Taubenschlag anbringen ließe.

Aber nein! — da fällt mir etwas Anderes ein, was noch besser wäre! Aber dann müßte die Figur noch bei weitem größer gemacht werden, und das könnte leicht geschehen, denn aus einzelnen Stücken läßt sich zuletzt auch

ein Babylonischer Thurmbau aufführen! Der Kopf der Statue könnte der Kirche von San Lorenzo zum Glockenthurm dienen, dessen jene Kirche schon längst bedarf. Wenn man nun die Glocke in dem hohlen Kopf anbringt, so würde es scheinen, als wenn der Koloß „Misericordia" riefe; besonders an größeren Festtagen, wenn man öfter und stärker läutet, würde man damit einen außerordentlichen Effekt erzielen."

Bei dem Einblick in das Wesen und die Eigenart Michel Angelo's möchte manchem unserer Leser wohl die Frage aufsteigen: Welches die Persönlichkeiten gewesen, die am entschiedensten auf die Entwickelung dieser Eigenart und ihre Ausgestaltung eingewirkt haben?

Wer einigermaßen mit ihm und seinen Werken vertraut ist, dem liegt die Antwort auf diese Frage auf der Hand: Dante Alighieri, der erste Vorläufer der kirchlichen Reform, der sozialen Freiheit in Italien, Girolamo Savonarola, der Kämpe und Märtyrer für dieselben Ideen, und Vittoria Colonna, die bedeutendste Frauengestalt der Renaissance-Kultur, dies sind die drei Persönlichkeiten, um welche Michel Angelo's innerstes Sein und Wesen gewissermaßen christallisirt erscheint.

Wie Dante in seiner „Göttlichen Komödie" Virgil zu seinem Führer wählt, so wählte Michel Angelo Dante zu dem seinigen:

„Se par non ebbe il suo esilio indigno
Simil 'uom ne maggior' non nacque mai!"
(Nie ward ein Bann verhängt wie seiner schändlich,
Nie ward ein Mensch geboren seinesgleichen.)

ruft er in dem zweiten seiner Sonette aus und immer wieder kommt er in seinen Gedichten auf die unsterblichen Verdienste des großen Verbannten und Dichters zurück.

Wie Michel Angelo selbst bekennt, waren in seinen letzten Lebensjahren die Bibel, die Göttliche Komödie und die Reden Savonarola's seine einzige Lektüre.

Die mit den Jahren zunehmende, ausschließliche Versenkung seines Geistes in religiöse Meditationen darf bei Michel Angelo wohl angesehen werden als eine Folge seines Freundschaftsverhältnisses mit Vittoria Colonna, die ihre eigenen, pietistisch gefärbten, ja zur Askese neigende Religions-Anschauung auch ihrem großen Freunde, Michel Angelo, mitzutheilen wußte. Gar viel ist über dieses Verhältniß geschrieben und gemuthmaßt worden. Alles, was wir aus einigen wenigen Briefen der Colonna an Michel Angelo über ihre gegenseitigen Beziehungen wissen, finden wir in den Worten zusammengefaßt, die ihre Neigung bezeichnen „als feste, unvergängliche Freundschaft, die ihre Geister verbindet mit den christlichen Banden unzerstörbarer Neigung.“

Unzerreißbar waren diese Banden und blieben es bis zu Vittoria Colonna's Tode; aber auch nur in diesem Sinne bestand ein Ausgleich gegenseitigen Empfindens.

Vittoria Colonna hat gegen den bereits dem Greisenalter sich nähernden Liebhaber nie einen anderen als den im Zeitgeschmack liegenden Ton angeschlagen — d. h. den des abstraktesten Platonismus — denselben Ton, der sich in ihren Dichtungen spiegelt, der seit dem Tode des von ihr heißgeliebten Gemahls unabänderlich aus ihren Aufzeichnungen herausklingt. „Wie mit hundert Schilden“ heißt es da „fühle sie sich gewappnet, nur für die Bestürmungen ihres himmlischen Bräutigams ist sie von nun an noch empfänglich.“

In Michel Angelo dagegen flammt's und lodert's. Es ist dieselbe Gluth der Empfindung, wenn auch von dem Uebermaß des ersten jugendlichen Ungestüms, gereinigt wie sie jenem Liede von der „Guirlanda“ ausströmt, das nach Guerzoni auf den Tod seiner ersten Jugendliebe gedichtet war.

Er beneidet die Guirlande, deren Blüthen, das Haupt der Geliebten berührend, mit einander wetteifern, welche von ihnen den ersten Kuß auf ihre Stirn drücken wird. Er beneidet das Gewand, das sich um ihre Glieder schmiegt, den Gürtel, der ihre Hüften umspannt und bricht endlich in die leidenschaftsdurchflutheten Worte aus: „Cosa forebbero dunque le mie braccia!“

Nicht weniger begehrend, nicht weniger stürmisch, gleich einer Flamme, die sein ganzes geistiges und physisches Sein durchglüht, war seine Liebe zu Vittoria Colonna. Es war die Liebe in ihrer vollkommensten Erscheinung, die gleichsam die Schranken des Irdischen durchbricht, die Liebe, wie Goethe sie in seiner „Trilogie der Leidenschaften“ schildert.

Unerfüllt, wie die größten seiner künstlerischen Inspirationen blieben auch die Wünsche dieser Liebe. Vergebens sucht er den Aufruhr der Empfindungen, den sie in ihm erregt, zum Schweigen zu bringen. „Jo son vecchio, Amor, io son stanco!“ (Ich bin alt, Liebe, ich bin müd!) ruft er in einem seiner Gedichte aus. Die grausame Gewalt aber, die ihn beherrscht, und der er vergebens zu entfliehen sucht, die Liebe, heißt ihn, sich in sein Schicksal ergeben und antwortet ihm: „Ama — anzi ardi.“ (Nicht nur lieben — lodern sollst Du.)

Wie einst in seinen Jugendgedichten, so geht auch in diesen auf Vittoria Colonna gedichteten Liedern der Schmerz über die unerbittliche Kälte der Geliebten in momentane Aufwallung von Zorn und Haß über. „Wo der Tod herrscht“ so klagt er ihre verschlossene Seele an „da naht sich keine Liebe!“ — „Che dove è morte non s'appressa Amor.“

Als Michel Angelo in diesen Zornesausbrüchen Heilung für die Qualen seiner unbefriedigten Liebe suchte, ahnte er

nicht, wie bald sich das Maß dieser Qual, in anderem Sinne, als er sich's gedacht, erfüllen sollte.

Im Februar des Jahres 1547 stand Michel Angelo an Vittoria Colonna's Sterbebett, drückte den ersten und letzten Kuß auf die erkaltete Stirn, ging heim und faßte den Schmerz über den letzten und größten Verlust seines Lebens zusammen in jene schlichte Klage über den Tod „der ihm einen großen Freund geraubt": „Morte m'ha tolto un gran amico!"

Von nun an blieb sein ganz vereinsamtes, einer zu Grabe getragenen Zeit angehöriges Leben, aus der er noch wie ein Riesenschatten hervorragt, ausschließlich jenem Werke, der Peterskuppel, gewidmet, das wir bereits bezeichneten als unvergängliches Wahrzeichen des goldenen Zeitalters der italienischen Kultur, dessen letzter und größter Vertreter er war.





Die lombardische Schule: Padua; Venedig.

Unter den Kunstschätzen Padua's, der alten Mutterstadt der lombardischen Malerei, nehmen Giotto's Fresken in der Madonna dell' Arena mit den ersten Rang ein. Unter den zahlreichen, der Nachwelt überkommenen Werken des Meisters geben die Fresken der Kapelle Scrovegni (wir erwähnten derselben bereits in dem I. Band dieses Werkes; sieh Cicerone Band I p. 94—96) in der erschöpfendsten Weise einen Totaleindruck von der Größe und Eigenart Giotto's. Sein Einfluß auf die Paduanische Schule in engerem, auf die gesammte lombardische Schule in weiterem Sinne (wobei zu bemerken ist, daß letztere sich gerade um ein Jahrhundert später entwickelte als die toskanische Schule) ergab sich daher von selbst.

Francesco Squarcione (1394—1474) der eigentliche Begründer der Paduanischen Schule, ebenso sein großer Schüler Andrea Mantegna (1430—1506) stehen. Einer wie der Andere, unter dem Banne florentinischer Eindrücke.

Das Verdienst Squarcione's, der als ausübender Künstler von geringer Bedeutung war, bestand denn auch weniger in der eigenen Produktion als in der von ihm ausgehenden, reformatorisch auch das gesammte Kunstleben der Lombardei

wirkenden Lehrthätigkeit. Von jeher hat das allgemeine Urtheil über ihn in diesem Sinne gelautet. „Noch ehe Squarcione herangereift war“ so heißt es in den Schriften des Paduaner Chronisten Scardeone „fühlte er sich zur Malerei hingezogen; er hatte nach seinem eigenen Bekenntniß kaum die Schuljahre hinter sich, als er den Entschluß faßte, die Welt zu sehen und ferne Länder zu bereisen. Auf diese Weise lernte er die Provinzen Griechenlands kennen, von wo er viel werthvolle Eindrücke und Aufzeichnungen mit nach Hause brachte. Auch Italien durchzog er und erwarb sich durch seine Liebenswürdigkeit und Geradheit Gunst und Freundschaft bei Leuten von Rang. Er erwarb sich den Ruf des besten Lehrers seiner Zeit; der Erwerb der eigenen Kenntnisse befriedigte ihn nicht; es war seine Freude, das, was er wußte, Anderen mitzutheilen; so kam es, daß er im Lauf der Zeit, wie berichtet wird, nicht weniger als 137 Schüler erzog und den Beinamen „Vater der Malerei“*) erhielt. „Der Erfolg“ fügt der Chronist hinzu „bestand für ihn selbst weniger im Geldverdienst als im Ruhme .... Er war ein Mann von großem Urtheil in künstlerischen Dingen, aber von geringer Praxis, und er unterrichtete die jungen Leute weniger durch eigenes Beispiel als durch Beschaffung von Bildvorlagen.“

Zu dem Einfluß, den Giotto's großartiger Fresken-Cyklus in der Arena auf die Anfänge der Kunstentwickelung in Padua übte, trat im folgenden Jahrhundert die Thätigkeit Donatello's, der in den Jahren 1444—1453 in Padua beschäftigt, u. A. in dem Reiterbild des venezianischen Condottiere Guattamelata — das heute noch die Piazza del Santo schmückt — eines seiner vollendetsten Werke schuf. Wie in dem

---

*) Selbstverständlich gilt diese Bezeichnung nicht in weiterem Sinne für Italien, sondern speziell für die lombardische Schule.

ganzen übrigen Italien, so gerieth auch in Padua nicht etwa nur die Plastik, sondern auch die Malerei unter den zwingenden Einfluß der Neuerungen Donatello's. (Sieh Cicerone Band II, Abschnitt VI, 229.) Von dem bei weitem hervorragendsten Meister dieser Schule, von Andrea Mantegna darf wohl behauptet werden, daß er in seiner Richtung auf das Wuchtige, Formengewaltige, auf das bis zur Herbigkeit „Wirkliche" der Erscheinung, überhaupt in seinem ganzen künstlerischen Habitus der Denk- und Sinnesweise Donatello's näher gestanden hat, als irgend Einer seiner Zeitgenossen. So schuf er in dem großen Fresken-Cyklus: „Die Geschichte des heiligen Jacobus" in der Kirche St. Agostino degli Eremitani Gestalten, deren Lebensenergie in der Folgezeit nur von Michel Angelo übertroffen wurde.

Wie Padua unter dem Einfluß der Florentiner, so stehen die älteren Venezianer unter dem Einfluß Padua's und besonders des gewaltigen, leidenschaftlichen Mantegna. Auf die ersten irgend namhaften Künstler der zu Anfang des XV. Jahrhunderts im Ganzen schwächlichen, altvenezianischen Schule hat Mantegna's urkräftiger Naturalismus auf das entschiedenste eingewirkt.

Mit den Paduanern theilen die älteren Venezianer, besonders auch die zuerst aus der Werkstatt des Squarcione verbreitete Vorliebe für eine brillante, antiken Modellen nachgebildete, aber in's Prunkende, Ueberreiche entwickelte Ornamentik.

Mit den sogenannten „Muranesen" dem Johannes*) und Antonius von Murano, die gemeinsam in Venedig Altarwerke schufen, welche meist noch die Namensunterschrift beider Meister tragen — des Muranesen Antonio und des unter kölnischem Einfluß stehenden Deutschen,

*) Identisch mit Giovanni d'Alemagna.

Johannes — ferner mit den Vivarini u. A. kämpfte um diese Zeit um den Vorrang eine der begabtesten Künstlerfamilien der italienischen Renaissance. Der eigentliche Stammvater des Geschlechts, Jacopo Bellini (1400 bis 1464), bildete sich während Gentile da Fabriano's Aufenthalt in Venedig (es war in den Jahren 1415 bis 1420) in dessen Werkstatt aus und ging später gemeinsam mit seinem Lehrer nach Florenz. Nachdem er, von Florenz zurückgekehrt, in Venedig seine eigene Werkstatt eröffnet hatte, siedelte er nach Padua über. Hier bot sich ihm und seinen beiden Söhnen Gentile und dem von den Dreien bei weitem am höchsten begabten Giovanni Gelegenheit zum persönlichen Verkehr mit Donatello und dem später mit den Bellini verschwägerten Mantegna.

Ein Nachlaß, bei weitem interessanter als die durchweg in dem älteren paduanischen Styl gehaltenen Altartafeln des älteren Bellini, ist ein Skizzenbuch Jacopo's, das sich gegenwärtig in dem Britischen Museum in London befindet. Es enthält theils in Bleistift, theils mit der Feder ausgeführte Zeichnungen. „Jacopo läßt uns hier" so heißt es in einem der erschöpfendsten Werke der Neuzeit über die italienische Kunst*) von diesem „kostbaren Kleinod" wie die Verfasser selbst es nennen „in die Geheimnisse seiner Werkstatt blicken, und wir belauschen seine Auffassungsweise unmittelbar."

Dieses Skizzenbuch liefert nach den Argumenten der eben genannten Verfasser den unwiderleglichen Beweis einer tief innerlichen Verwandtschaft zwischen dem älteren Bellini und Mantegna. „Die Geistesverwandtschaft der beiden Männer beschränkte sich nicht auf die Entwickelungsstufe, welche bei dem Bellini durch die Bekanntschaft mit den Toskanern und ihren Werken, bei Mantegna durch

*) Crove und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei.

seine frühere Berührung mit Donatello in Padua bedingt war, sondern Beide fanden Wohlgefallen am Studium antiker Skulpturen und in Jacopo's Skizzenbuch haben diejenigen Blätter eigenthümlichen Reiz, auf welchen er Grabmäler oder Brunnen mit Reliefs und Standfiguren abbildet, oder antike Fabeln, wie den Kampf der Centauren und der Lapiten, die Amazonenschlacht, den Triumph des Bachus und die Arbeiten des Herkules."

In der Eigenart der beiden Söhne Jacopo's, besonders in dem eigenthümlich reizvollen Madonnentypus des Giovanni Bellini tritt schon jener Grundzug des späteren venezianischen Styles völlig in seine Rechte, der in der Folgezeit in Tizian's Flora, in Palma Vecchio's St. Barbara ꝛc. seine Vollendung findet.

Es ist jenes Behagen, jene wonnige Heiterkeit und ungetrübte Freude am Dasein, die über den Schöpfungen eines Palma, Giorgione, Tizian ausgebreitet liegt und dem Beschauer den Eindruck eines über jedes Mühen und Ringen, wie es die florentinischen Pfadfinder kennzeichnet, erhabenen, schmerzlos aus unendlicher Lebensfülle heraus gebährenden Schaffens erregt.

Unter denjenigen Schülern Giovanni Bellini's, die trotz des sich vorbereitenden Umschwungs — eines Umschwungs, dessen Zeugen sie später wurden — noch bei der älteren paduanischen Richtung verharren, sind folgende die hervorragendsten: Vittorio Carpaccio (1480—1519), der sich in seinen figurenreichen Kompositionen durch einen stark dramatischen, den Florentinern verwandten Zug kennzeichnet; (so in den Hauptwerken des Meisters: der Geschichte der heil. Ursula in der Akademie und in der Geschichte des heil. Georg und Hieronimus in der Scuola degli Schiavoni); Cima da Conegliano († 1508) der sich am entschiedensten an Gentile da Fabriano anlehnt, den er jedoch an Freiheit

der Bewegung, sowie in Behandlung der in ächt venezianischen Goldtönen gehaltenen Landschaftsgründe weit überragt. Endlich ist Basaiti besonders zu nennen. Von den älteren Venezianern stand dieser Meister nebst Giovanni Bellini dem Antonello da Messina († 1493) am nächsten; welcher letztere durch Einführung der van Eyck'schen Oeltechnik eine Revolution herbeiführte, die in der Folgezeit dasjenige Element zu völliger Ausgestaltung brachte, dem die venezianische Schule ihren Weltruhm verdankt.

Gleichzeitig mit den eben genannten Bellinesken Meistern regt sich in Venedig ein jüngeres Geschlecht, dem die Zukunft gehört. War es die Aufgabe der Meister von Florenz und von Rom, die Kunst nach der Seite der dramatischen Kraftentfaltung ihrem Höhepunkt zuzuführen, so sind diese berufen, das „bedingungslos Schöne" das Auge und Sinne sättigend, auf sich selbst beruht zum höchsten in den Grenzen menschlichen Könnens denkbaren Ausdruck zu bringen.

Der eigentliche Begründer derjenigen Kunstgattung, die von nun an das Losungswort der venezianischen Schule wird — der Schöpfer des sogenannten „Existenzbildes" (das aus dem Rahmen der Tradition in das Modern-Novellistische übertragene Heiligenbild) war schon Giovanni Bellini. Das in dieser Beziehung bahnbrechende Werk ist sein großes Altarwerk in der St. Maria dei Frari.

In seinem großen Schüler Giorgione (1477—1511) erlangt die großartige historische Auffassung der Einzelgestalt, die sich in der Folgezeit nothwendig aus dem oben erwähnten Typus entwickelt, in Gemälden, wie z. B. „der Malteserrittter" (Florenz, Uffizi, Saal XXIV) ihre vollkommene Ausgestaltung.

Indem wir die bedeutendsten Talente unter den Schülern Giovanni Bellini's nannten, erwähnten wir bereits der für die Zukunft der venezianischen Schule hochbedeutenden

Neuerung, deren Urheber Antonello da Messina war, indem er nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden, wo er eingehend die van Eyck'sche Farbentechnik studirt hatte, dieselbe in der venezianischen Schule einführte.

Schon die zahlreichen, unter der von Antonello empfangenen Anregung entstandenen Tafelbilder Giovanni Bellini's lassen keinen Zweifel über die Bedeutung dieser neuen Technik für die Ausgestaltung der Schule, die, wie in der sinnlich-schönen Form der Erscheinung, so auch in der Handhabung des Kolorits die letzten Fesseln sprengen, den Höhepunkt künstlerischer Stoffbeherrschung erreichen sollte.

Palma Vecchio (1480—1528), Giorgione (1477 bis 1511), Bonifazio (1494—1553), Tizian (1477—1576), endlich der über seinen großen Zeitgenossen noch 12 Jahre hinaus lebende Paolo Veronese (1528—1588); dies sind die Namen, in denen alles Größeste, Formen- und Farbengewaltige der venezianischen Schule begriffen ist.

Statt uns in Erörterungen über die einzelnen Meister zu ergehen, in denen die lombardische, schon von der altpaduanischen Schule überkommene Pracht- und Farbenliebe sich zu jener Verklärung des Sinnlich-Schönen ausgestaltet, die uns die venezianische Schule des XVI. Jahrhunderts auf Schritt und Tritt vor Augen führt, lassen wir aus der unabsehbaren Fülle der Erscheinungen nur einige der bedeutsamsten an unserm Blick verüberziehen: In der sogenannten „Familie" des Giorgione (jetzt im Besitz des Prinzen Giovanelli in Venedig) ebenso in seinem „Concert" in den Uffizien, giebt Giorgione uns bereits vollendete Proben von jener ächt venezianischen Durchbildung edler, in sich abgeschlossener Charaktere, die im XVI. Jahrhundert recht eigentlich die Signatur der Schule bildet.

In Palma Vecchio's herrlichen Darstellungen der Jungfrau mit dem Jesuskinde und sie umgebender Heiligen auf

einem ganz mächtigen farbengesättigten Landschaftsgrunde vollzieht sich der Uebergang, der von Giovanni Bellini auf die Zukunft der Schule und auf Denjenigen weist, in dem diese Zukunft gipfelt, in dem ihre Ideale die großartigste Verkörperung finden: auf Tizian Vecellio.

Die eigenartig bellineske Lieblichkeit vereinigt Palma Vecchio bereits in grandioser Weise mit einem nur seinem noch größeren Zeitgenossen Tizian ebenbürtigen Schwung der Linienführung.

Das Höchste was die schon erwähnte, durch Giorgione zu einer besonderen Kunstgattung herausgebildete Auffassung der Einzelgestalt in der Malerei überhaupt erreichte, schuf Palma Vecchio in der heiligen Barbara in der St. Maria Formosa zu Venedig. Eine so vollkommene Verschmelzung physischen und seelischen Reizes in der Darstellung weiblicher Schönheit hat die Kunst vielleicht nur einmal noch in Lionardo's Mona Lisa aufzuweisen. — Wie Palma Vecchio, so steht auch Bonifazio an energischer, ebenso in jener der venezianischen Schule eigenen, urkräftigen Behandlung des Landschaftlichen, dem Größesten unter ihnen, dem ihnen Allen gemeinsamen Vorbilde, Tizian, nahe.

Die Scene, die Bonifazio uns in seinem Meisterwerk „dem Gastmahl des Reichen" vergegenwärtigt, ist folgende: In einer säulengeschmückten Halle lagern in den mannigfachsten Stellungen die Concubinen des stolzen Gastgebers; lauter in kostbare Stoffe gehüllte Prachtgestalten. In wirksamem Farbenkontrast hebt sich von der üppigen Frauengruppe ein junger Neger ab, der einer Sängerin das Notenblatt hinhält. Inmitten der lustigen Gesellschaft lehnt der Herr des Hauses; das Bewußtsein seines „Herrscherrechtes" spiegelt sich in den hochmüthigen, derbsinnlichen Zügen. — Den Hintergrund bildet ein prächtiger landschaftlicher Ausblick.

Was Tizian betrifft, so empfinden wir die Aufgabe über ihn zu reden, als eine gar schwierige — nicht etwa weil er so schwer zu fassen, weil er so viel zu errathen gäbe, sondern gerade aus dem entgegengesetzten Grunde.

Es ist uns, wenn wir die einzelnen Eigenschaften, die in der großen Summe seines Könnens aufgehen, nennen und zergliedern sollen — als ob wir, statt uns der Sonne zu erfreuen, die aus einem Meer von Licht vor uns aufsteigt, uns anschickten die Strahlen zu zählen, mit denen sie uns überfluthet!

Nie hat es einen Künstler gegeben, der, in dem er allen höchsten Aufgaben der Kunst gerecht wird, zugleich weniger einer Vermittelung zwischen ihm und dem Beschauer bedürfte; der uns den Vollgenuß dessen, was er ist und bietet, leichter machte. „Il m'est plus difficile“ so ruft H. Taine, der geistreiche französische Kunstkritiker bei seiner Ankunft in Venedig aus „de te parler des peintres vénitiens, que des autres. Devant leurs tableaux on n'a pas envie d'analyser et de raisonner; si on le fait c'est par forçe. Les yeux jouissent — voilà tout.“

Mehr oder weniger wird die mit diesen Worten bezeichnete Stimmung sich in Jedem — er sei Gelehrter oder Laie — geltend machen, der etwa seine Umschau in den Kunststätten Italiens mit dem Besuch Venedigs abschließt.

Aus Tizian's Briefwechsel mit dem ihm befreundeten Pietro Aretino wissen wir, daß er selbst einmal die Aeußerung that: „Kein drückender oder niederschlagender Gedanke dürfte auf ihm lasten, wenn er sich selbst genug thun soll.“

Wie sehr Tizian gleich Raphael zu den seltenen Lieblingen des Glückes zählte, denen sich kampflos die Wege ebnen, die zum Ruhme führen, ist bekannt; nur daß von ihm, dessen Leben fast ein Jahrhundert umfaßte, jenes, das

Glück, den Tribut nicht forderte, den Raphael demselben mit seinem frühen Tode zahlte. Als den glänzenden Widerschein eines fast beispiellos von der Gunst der Umstände getragenen Lebens, möchten wir am liebsten Tizian's Werke bezeichnen. Wer sich hiervon recht überzeugen will, der vergleiche sie nur mit seinem gleichzeitigen römischen Mitbewerber um den Ruhm: als Einer der Größesten, nicht nur seines Jahrhunderts, sondern aller Zeiten dazustehen — mit Michel Angelo Buonarotti.

Hier, welch' mächtiges inneres Gähren und Ringen, welch qualvolles nur zu oft unerfülltes Sehnen, dort, welch freudige Unmittelbarkeit, welch wonneathmendes Schaffen!

Hier gleichsam die Wehen der Weltgeburt, die gramerfüllte Prophezeiung der ewigen Strafen, die Schrecknisse der letzten Tage, dort die Verkörperung eines von Erdenleid unberührten Daseins und seiner Freuden: so in der Venus der Uffizien (Florenz); so in der Galerie Borghese (Rom) das mystische „Amor sacro e amor profano“ betitelte Gemälde; so endlich die allem Irdischen entrückte, Seligkeit athmende „Himmelfahrt“ in der Akademie zu Venedig. —

In den Jugendwerken Tizian's z. B. dem „duldenden Christus in San Rocco“ (Venedig) tritt noch der Einfluß Giovanni Bellini's deutlich hervor.

Frei von jeder fremden Einwirkung, ganz er selbst, erscheint er schon in seiner „Darstellung im Tempel“ (Akademie, Venedig) die auch noch seinen Jugendwerken angehört. Vollends auf der Höhe seines Könnens steht er vor uns in Schöpfungen wie das oben genannte: „Amor sacro e amor profano“ in der „Venus“, der „Bella“, der „Flora“ in Florenz, in seinen herrlichen Porträts, unter denen die Carls V. und Philipps II., ferner der Herzogin von Urbino

mit ihrem Gemahl, in den florentinischen Galerien den ersten Rang einnehmen.

Wie Michel Angelo in den Deckengemälden der Sixtina, wie Raphael in den vatikanischen „Stanzen" so giebt Tizian in seiner „Himmelfahrt" in Venedig das Höchste und Vollendetste, was sein Genius zu schaffen vermag. Wie den erst genannten Meistern dort, so scheint ihm hier vergönnt, die Schranken irdischen Könnens und Wollens zu durchbrechen. Er schafft Vollkommenes. Das Werk seiner Werke bleibt dieses Gemälde!

Wie von göttlichem Sturm emporgetragen, schwebt Maria dem offenen Himmel zu. Engelschaaren, wie eben nur Tizian's Pinsel sie auf die Leinwand zu zaubern vermag, umflattern sie in dichtem Gewimmel. Von einer Lebensenergie erfüllt, die dem Vorgang oben in den Wolken die Waage hält, stehen im Vordergrund die Apostel und schauen erregt der Himmelskönigin nach, die sich anschickt, zur Seite des Vaters den Thron des Welten-Alles einzunehmen. In dem Ganzen herrscht ein Rythmus der Bewegung, ein Fluthen von Farbe und Licht, von so ganz überwältigender Einheit und Größe, daß unter Tizian's eigenen Werken sich kein zweites mit diesem vergleichen läßt.

Wenn, wie schon erwähnt, Palma Vecchio's heilige Barbara, wenn vollends Tizian's Venus in den Uffizien (denen als Typus männlicher Schönheit die vielen Darstellungen des heiligen Sebastian in Venedig die Waage halten) uns ein Urbild physischer Schönheit vor Augen führen, so tritt uns in mehreren der im Laufe dieser Darstellung genannten Werke, so im „Gastmahl" des Bonifazio, in Tizian's Madonnenbildern, in den Deckengemälden des Dogen-Pallastes, in der „Himmelfahrt" — wir können nicht umhin sie hier nochmals zu nennen — eine Handhabung des Kolorits entgegen, neben welcher selbst das Vollendetste,

was die römische und die florentinische Schule in dieser Beziehung erreichten, in Schatten tritt.

Unter den Talenten, die sich um Tizian schaaren, steht, was die Pracht der Farbengabe betrifft, sein Zeitgenosse, der Veronese Paolo Cagliari (1528—1588) ihm am nächsten. Mit Tizian theilt Veronese den Ruhm, in Beherrschung der Farbe ein Höchstes, nie wieder Erreichtes geschaffen zu haben. In seinem „Raub der Europa“ im Dogen-Palaste, in seiner „Thronenden Venezia“ ebenda, endlich in seinen prächtigen in der Kunstgeschichte einzig dastehenden Gastmählern zeigt er sich in Bezug auf Farbentechnik mit Tizian auf vollkommen gleicher Höhe. Was Tizian ihm voraus hat, liegt auf einem andern, als dem rein malerischen Gebiete.

Hätte Paolo Veronese sein unvergleichliches malerisches Können mit der seelischen Tiefe gepaart, die Tizian in dem „Zinsgroschen“ (Dresden) in Einzelnen seiner Madonnen wahrhaft Göttliches schaffen läßt, so wäre er, wie kein Anderer, neben den Raphael, Michel Angelo, Lionardo, Tizian in einer Linie zu nennen. Die Allseitigkeit des Könnens, die Jene kennzeichnet, war ihm versagt; dafür bleibt ihm der Ruhm, dasjenige Moment der venezianischen Schule, das sie nach einer bestimmten Richtung hin zu der ersten Schule der Welt gemacht hat, d. h. die Darstellung im höchsten Grade lebens- und genußfähiger Charaktere, in unvergleichlicher Weise ausgestaltet zu haben. Unter denjenigen venezianischen Meistern, die den Ruhm der Schule begründeten, hat Venedig mit Ausnahme von Paolo's Zeitgenossen Tintoretto, keinen zweiten Meister aufzuweisen, der an Ort und Stelle heute noch in so zahlreichen Werken vertreten wäre.

Von den venezianischen Kirchen sind die St. Caterina, St. Francesco della Vigna, St. Sebastiano im Besitze anerkannter Original-Werke des Meisters. Was die berühmten

Deckengemälde des Dogen-Palastes betrifft, so ist es schwer zu sagen, welcher unter diesen gehäuften Proben eines malerischen Könnens, das jede Fessel gesprengt, jedes Hinderniß beseitigt hat, der Preis gebührt. Am mächtigsten und am dauerndsten wird die Phantasie des Beschauers von der „Thronenden Venezia" beherrscht bleiben: In anmuthiger Majestät sitzt die Meeresgöttin in ihren Thronsessel zurückgelehnt; ihr zu beiden Seiten knieen zwei nicht minder mächtige Gestalten: die Gerechtigkeit und der Friede. Das weiße Atlasgewand der Herrscherin rollt in schweren Falten über den Purpur des Königsmantels hin. Mattglänzende Perlen schlingen sich um das blonde Lockenhaupt, auf dem das königliche Diadem im Feuer der Geschmeide glüht und funkelt. Mit Herrscherblick ragt die majestätische und zugleich doch von Sinnenzauber umwobene Gestalt über ihre Begleiterinnen, die sich ehrfurchtsvoll vor ihr neigen. Das Ganze repräsentirt recht eigentlich das „Zeremonienbild" in seiner vollkommensten Ausgestaltung; ebenso die „Gastmähler" Paolo's, von denen die Akademie in Venedig eines der berühmtesten besitzt. Wie die meisten dieser Gemälde, so ist auch letzteres „das Gastmahl Levi" in jenem kolossalen Maaßstab ausgeführt, in dem Paolo derartige Gegenstände zu halten liebte, ohne daß er dabei*) in jene rohe und leichtsinnige Schnellmalerei verfallen wäre, durch die sein Zeitgenosse Tintoretto seinem großen aber nur zu oft verwahrlosten Talente Abbruch that.

Unter denjenigen außervenezianischen Meistern, auch solche inbegriffen, die unstreitig beanspruchen würden, als Vertreter der klassischen Richtung zu gelten, haben Viele mit dem Manierismus — der Signatur der Folgezeit — schon

*) Es ist hier wohl darauf zu achten, ob es sich um Originale oder um die unzähligen Nachahmungen untergeordneter Talente handelt.

zu sehr Fühlung gewonnen, um sich dem Einfluß desselben ganz zu entziehen.

An Temperament und Lebensauffassung den Venezianern am nächsten steht unter ihnen Antonio Allegri da Correggio, der Begründer der Schule von Parma (1494—1534).

Wer mit einigermaßen geübtem Blick Correggio's Art und Weise mit seinen florentinischen und römischen Zeitgenossen vergleicht (Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Raphael, Michel Angelo) und mit den Venezianer, der wird sich sagen müssen: Es ist eine den letzteren innig verwandte Ader in ihm. Mit Bonifazio, Tizian, Veronese theilt er die Macht und Ueppigkeit der Farbengabe; mit Tizian besonders auch die Handhabung des Helldunkels, dessen eigentlicher Vollender er ist. Selbst Lionardo, der ihm zuerst darin als Vorbild diente, hat ihn in dieser besonderen Meisterschaft, zur Zeit wo Correggio auf der Höhe seines Könnens stand, nicht erreicht.

Correggio's „Danae" im Palazzo Borghese in Rom, seine „farbenreibenden Putten" sie sind von demselben Geschlecht wie Tizian's „Venus", wie die Engelschaaren zu Häupten der „Assunta". Das Farbenproblem — in der Folgezeit der Triumph Venedigs über alle anderen Schulen der Welt — hat Correggio zuerst in jedem Sinne völlig überwunden und gelöst. Er erreichte dies nicht nur durch die Gluth und den Reichthum seiner Palette, sondern vor Allem durch die geheimnißvolle Belebung seines Helldunkels, durch die Transparenz desselben und durch letztere erzielten Reiz. Im Uebrigen vereinigt Correggio in Bezug auf den geistigen Gehalt in seinen Schöpfungen florentinische Realistik mit echt lombardischer Weichheit und Lebensfülle.

Zu den frühesten unter denjenigen Werken, die den Meister bereits als solchen zeigen, zählen in erster Linie

„die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ in den Uffizien (Florenz), und die in einem offenen Raum vor dem Kinde knieende Madonna ebenda; einer späteren Periode gehört „die Vermählung der heiligen Catharina“ und die Madonna, genannt „la Zingarella“; beide in Neapel. Die Mehrzahl seiner bekanntesten Meisterwerke besitzt die Stadt Parma: so die „Kreuzabnahme“ die Madonna, genannt „della Scodella“ die berühmte große al fresco gemalte Madonna in der städtischen Galerie; ferner „Diana mit ihrem Gefolge“ eine großartige Fresco-Malerei in dem ehemaligen Nonnenkloster von San Paolo; „Christus in der Glorie“ mit überhandnehmender Untensicht und durch dieselbe bedingten allzu gehäuften Verkürzungen im Kuppelraum von San Giovanni; endlich die riesigen Fresken des Domes von Parma, die in ihrer maßlosen Ueberfülle und Buntheit schon gänzlich dem Roccoco und seinen Ausschreitungen verfallen sind.

Unter Correggio's Schülern haben die meisten mehr die Fehler und Ausschreitungen als die Vorzüge des Meisters geerbt. Das bedeutendste Talent unter denjenigen seiner Schüler, die er selbst in Parma unterrichtete, war unstreitig Parmeggianino (Francesco Mazzola) 1503—1540. Als Historienmaler von dem bereits außer dem Rahmen unserer Darstellung liegenden Manierismus völlig beherrscht, steht Parmeggianino als Bildnißmaler mit den größten Meistern des Portraitfaches, selbst Tizian nicht ausgenommen, auf einer Stufe; so in seinem „Columbus“ im Museum zu Neapel; in dem „Cesare Borgia“*) in der Galerie Borghese (Rom), ferner in seinem berühmten Selbstbildniß in den Uffizien, und in vielen anderen Portraits, die besonders in den florentinischen Sammlungen zahlreich vertreten sind.

---

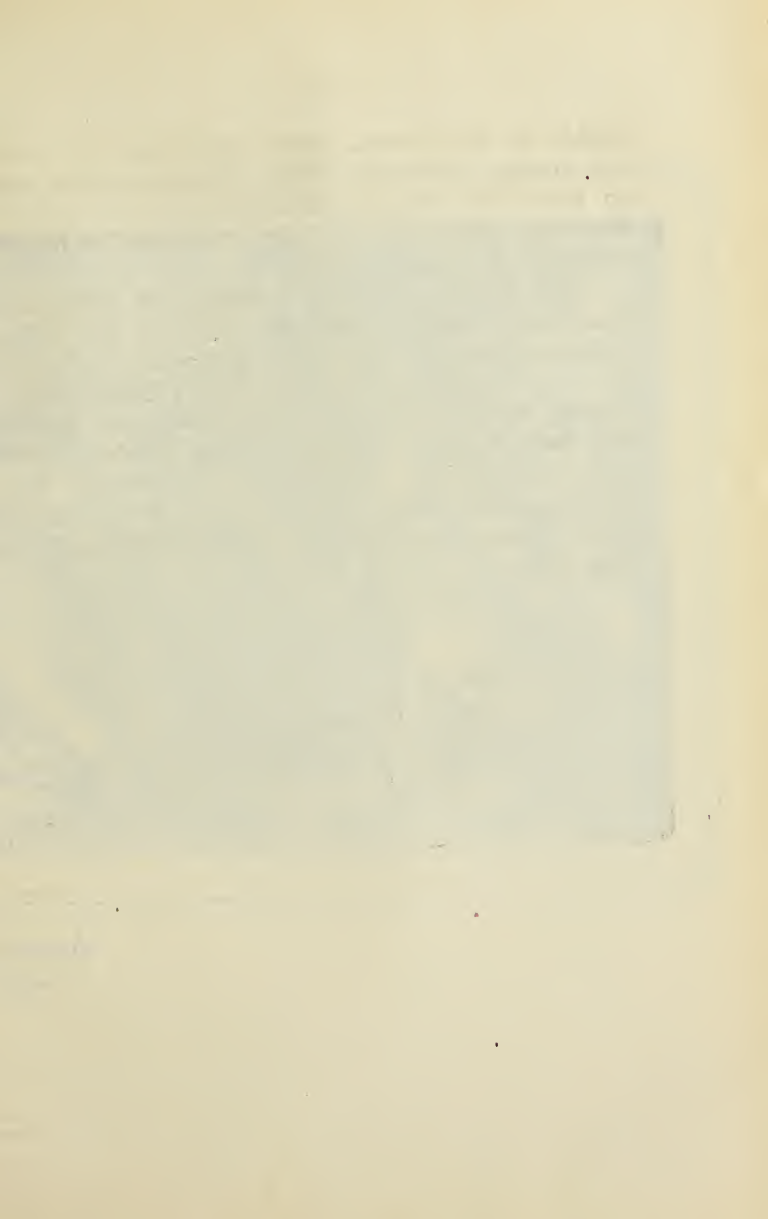
*) Fälschlich Raphael benannt.

Unter dem Einfluß Correggio's stehen endlich in einem edleren Sinne, als dies den meisten seiner unmittelbaren Schüler nachzurühmen ist, die Eklektiker von Florenz und Bologna die Caracci, Guido Reni, Guercino u. A.

In den oben geschilderten Ergebnissen eines allseitigen Ringens und Strebens hat die Kunst eine Höhe erreicht, über die hinaus es kein Empor mehr giebt. Die That, zu der die italienische Renaissance berufen war, ist gethan. Die Haupt-Momente, je zwei weltgeschichtlicher Phasen, die anfangs unvereinbar und unversöhnbar Eines das Andere auszuschließen scheinen: das Formen-Prinzip des klassischen Alterthums und der ethische Gehalt den das Christenthum erst der Kunst einverleibte, sind den Bedingungen entsprechend, die sich aus den Wandlungen des staatlichen und gesellschaftlichen Lebens nothwendig ergaben, harmonisch in Eins verschmolzen. Diese schon von den Giotto, Orcagna, Lorenzetti, von den Pisani 2c. angebahnte Richtung hat in Raphael, Michel Angelo, Lionardo, Tizian ihre höchsten Aufgaben erfüllt. Unter den Epigonen der „goldenen Zeit" den Begründern des Eklekticismus in Bologna (Lodovico und Annibale Caracci, Guido Reni, Guercino u. A.) unter den Naturalisten von Rom und Neapel (Michel Angelo da Caravaggio, Ribera, Salvator Rosa) zeitigt die Kunst in der zweiten Hälfte des XVI. und im XVII. Jahrhundert zwar noch große Einzelkräfte, aber sie schafft nichts Neues mehr. Wo sie solches schaffen will, geräth sie auf Abwege, die zur Verwilderung führen, wie dies z. B. in dem „Verismus" der späteren römischen und neapolitanischen Schulen und in den unter dem Einfluß der letzteren entstandenen norditalienischen Werken reichlich zu Tage tritt. Man denke nur an die grauenhaften Marter- und Henkerscenen des XVII. Jahrhunderts, von denen die

Kirchen von Rom, Neapel, Florenz und Bologna heute noch eine geradezu erschreckende Menge aufzuweisen haben und an deren Ekel erregenden Wirklichkeits-Cult an den die Caravaggi, Ribera, Giordano, Cigoli u. A. ihre an sich oft bedeutende Kraft verschleudern.

Das Höchste, was jene Spätlinge der italienischen Renaissance zu erreichen fähig sind, ist ein hin und wieder noch rein austönender Nachhall der großen Zeit, die vorüber ist — ein Nachhall, wie er in Guercino's Sibylle (Uffizi, Florenz), in den Deckengemälden Domenichino's (St. Andrea della Valle Rom), wie er ferner, um diese Umschau in dem Leben der italienischen Renaissance mit einer der herrlichsten Schöpfungen der späteren Zeit abzuschließen wie er — Guido Reni's „Aurora" im Palazzo Rospigliosi zu Rom uns das Herz erfreut.





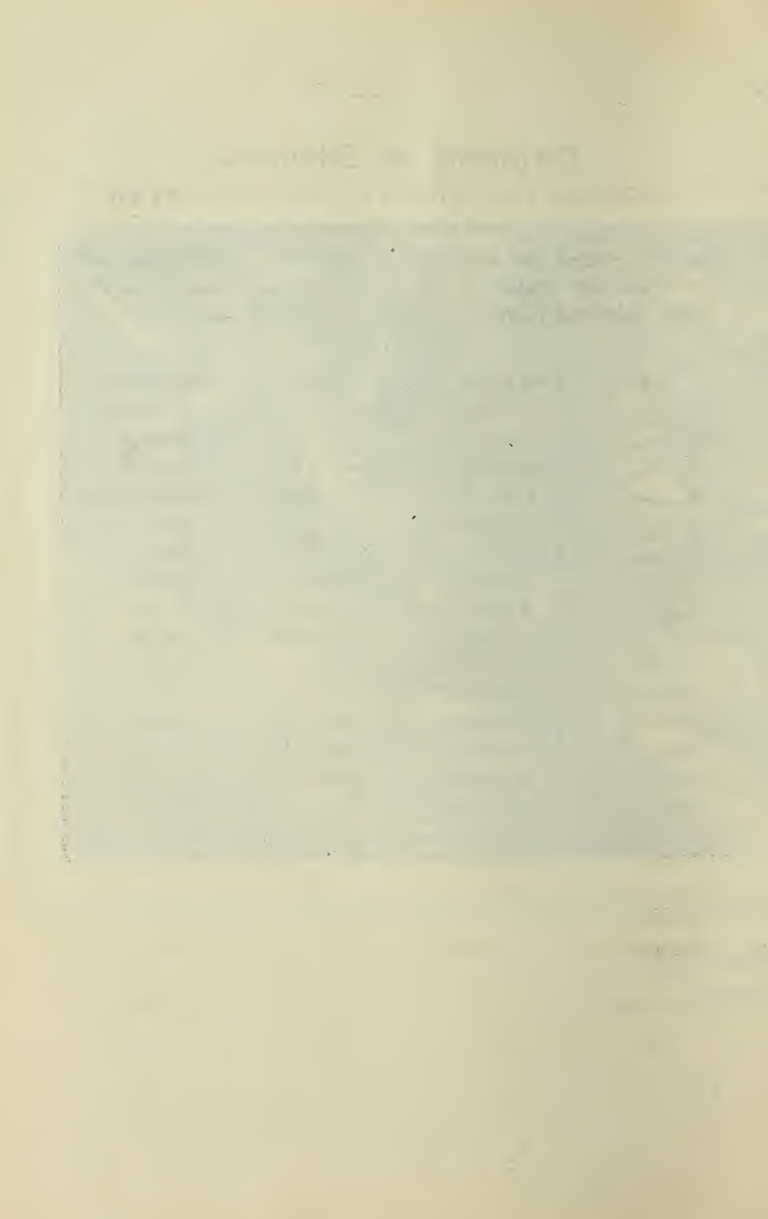
Guido Reni[s]

im Palazzo Ro[g]



„Aurora"

…lioſi zu Rom.



Verzeichniß der Schriftsteller

sowohl aus dem Zeitalter der Renaissance als der modernen Literatur,

die mir während der Entstehung dieses Buches zur Richtschnur und zur Orientirung dienten. Diejenigen Autoren, aus denen ich mehrfach Citate, zum Theil Auszüge, gebracht habe, sind mit einem * bezeichnet.

A.

Agletti.
*Acciajuoli.
Agostino.
Amoretti.
Aringhi.
Ampère.
Audin.
Abel.

B.

Buonfatti.
Baldanzi.
Bocchi.
Baldi.
Boni.
Bottari.
Busini.
Baldinucci.
Barbieri.
Burlamachi.
Berlan.
*Burckhardt.

C.

*Capponi.
Cambori.
*Cellini.
*Cennini.
Christophilo.
*Castiglione.
*Condivi.
Carduco.
Campanari.
Cambi.
Comolli.
Cicconi.
Cicognara.
*Cavalcanti.
Ciampi.
Calinich.
*Clément.
Colomb de Batine.
*Clavel.
*Chastel.
*Castelar.
*Crove & Cavalcaselle.

D.

Dandolo.
Della Valle.
*Della Casa.
Dolce.
De Sanctis.
Dippold.
Dahn.
Döllinger.
Delitzsch.
Dierauer.

F.

Ferrazzi.
Foglietta.
*Firenzuola.
*Ficino.
Foscolo.
Fea.
Fauriel.
Fueßli.
Förster.
Floto.

G.

*Gotti.
*Guerzoni.
Giannotti.
*Guerrazzi.
Gatteri.
*Guasti.
Gonzaga.
*Guicciardini.
*Giovio.
*Guistiniani.
Guinicelli.
Gaillard.
Gachard.
*Gregorovius.
Guhl.
Grün.
Görres.
Guntram.
Giesebrecht.
Gfrörer.
Gries.
Gibbon.

H.

Höck.
Hurter.
*Hase.
Haage.
Heller.
Hefele.
Heyler.
Harford.
Hahn.

J.

Janitschek.
Jourdain.

K.

- Klaiber.
- Klemm.
- *Kurtz.
- Krause.
- Kiefhaber.

L.

- *Lanzi.
- Lasca.
- Litta.
- *Lacordaire.
- Layard.
- *Lenormant.
- Labus.
- Lebreux.
- Leo.
- Lichnowsky.
- Lau.

M.

- *Machiavelli.
- Manni.
- Mariotto.
- *Malaspina.
- *Mutinelli.
- Missirini.
- *Milanesi.
- Milizia.
- Marchese.
- *Muratori.
- Monacci.
- Martigni.
- Mignet.
- Martin.
- Mahon.
- Maurenbrecher.
- Mommsen.
- Marquart.
- Meyer.
- Münch.
- Müller.
- Münster.
- Macaulay.
- Mooren.

N.

- *Nardi.
- *Niccolini.
- Noël.
- Nagler.
- Neander.
- Nitzsch.

O.

- Odescalchi.

P.

- Paoletti.
- *Piccolomini.
- *Pungileoni.
- Parenti.
- Perret.
- *Passavant.
- *Philaletes.
- Platner.
- Pelzel.
- Pfahler.
- Pasch.

Q.

- Quattremère de Quincy.

R.

- *Rossi, de
- *Richa.
- *Ridolfi.
- *Romanin.
- *Rinuccini.
- Richemond.
- Renan.
- *Rochette.
- *Reumont.
- Rumohr.
- Rehbach.
- Rudelbach.
- *Raumer.
- *Roscoe.

S.

- *Salazaro.
- *Sansovino.
- *Selvatico.
- Spina.
- *Scardeone.
- *Sismondi.
- *Sacchetti.
- *Savonarola.
- Sanudo.
- *Sannazaro.
- Ségur.
- Schnaase.
- Soldan.
- Schröder.
- *Streckfuß.
- Schwegeler.
- *Schirrmacher.
- Springer.

T.

- *Tiraboschi.
- Tigri.
- *Taine.
- Thierry.
- Trollope.

U.

- Ugolini.
- Uzielli.
- Urbicciani.
- *Unger.

V.

- *Varchi.
- *Vasari.
- *Villari.
- *Villani.
- Vermiglioli.
- Veludo.
- Vecellio.
- *Verci.
- Vettori.
- Voigt.
- Vehse.
- Vischer.

W.

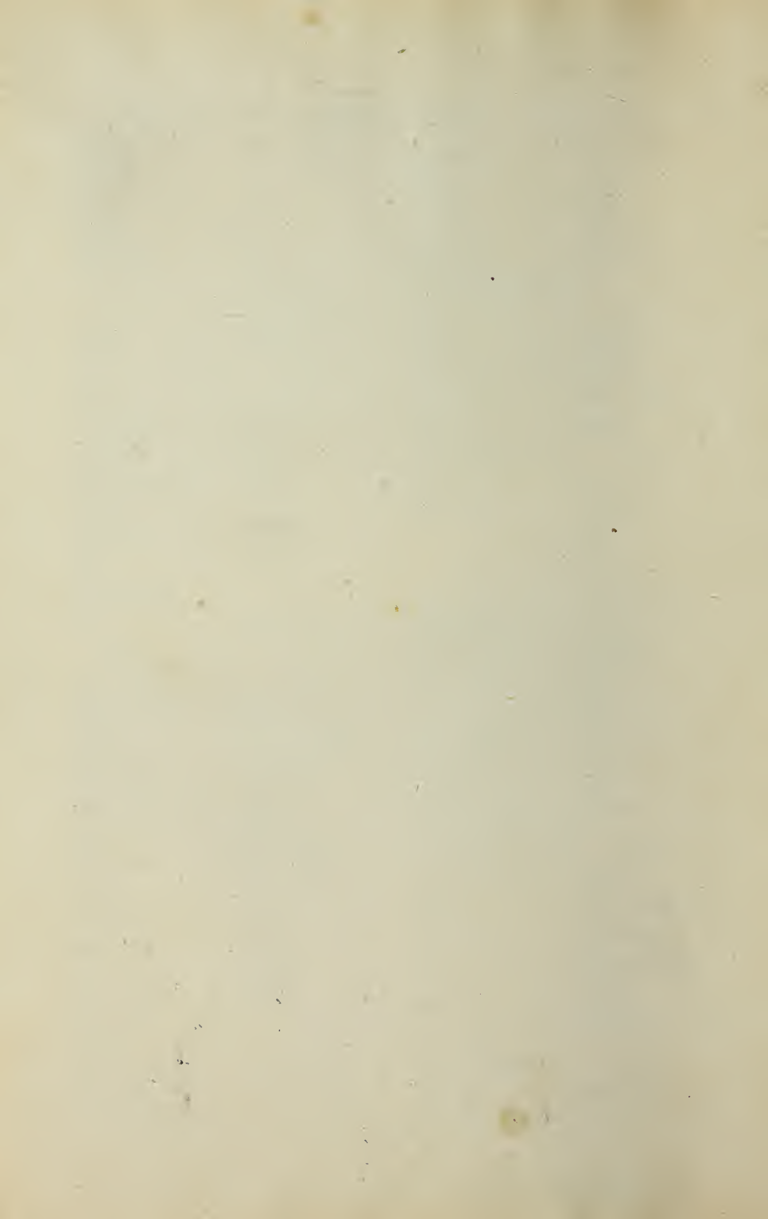
- *Wegele.
- Winterbach.
- Wilmans.
- Winckelmann.
- Witte.
- Werner.

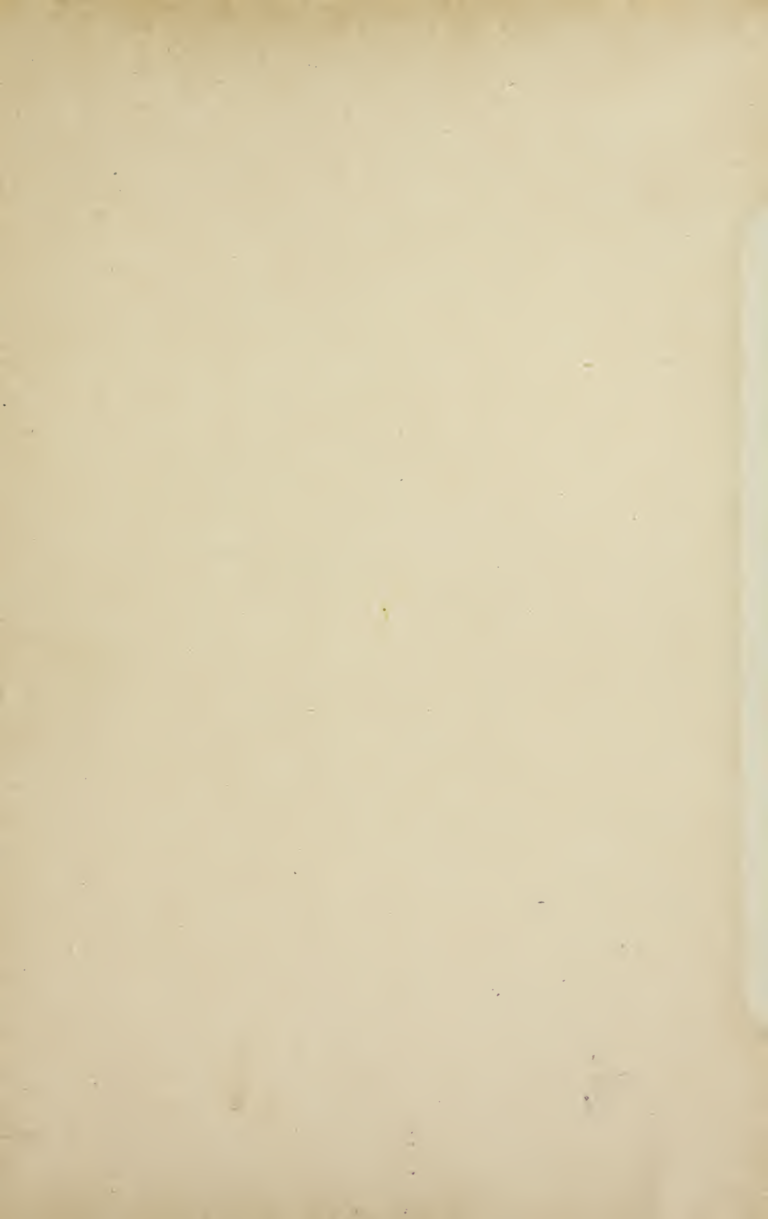
Z.

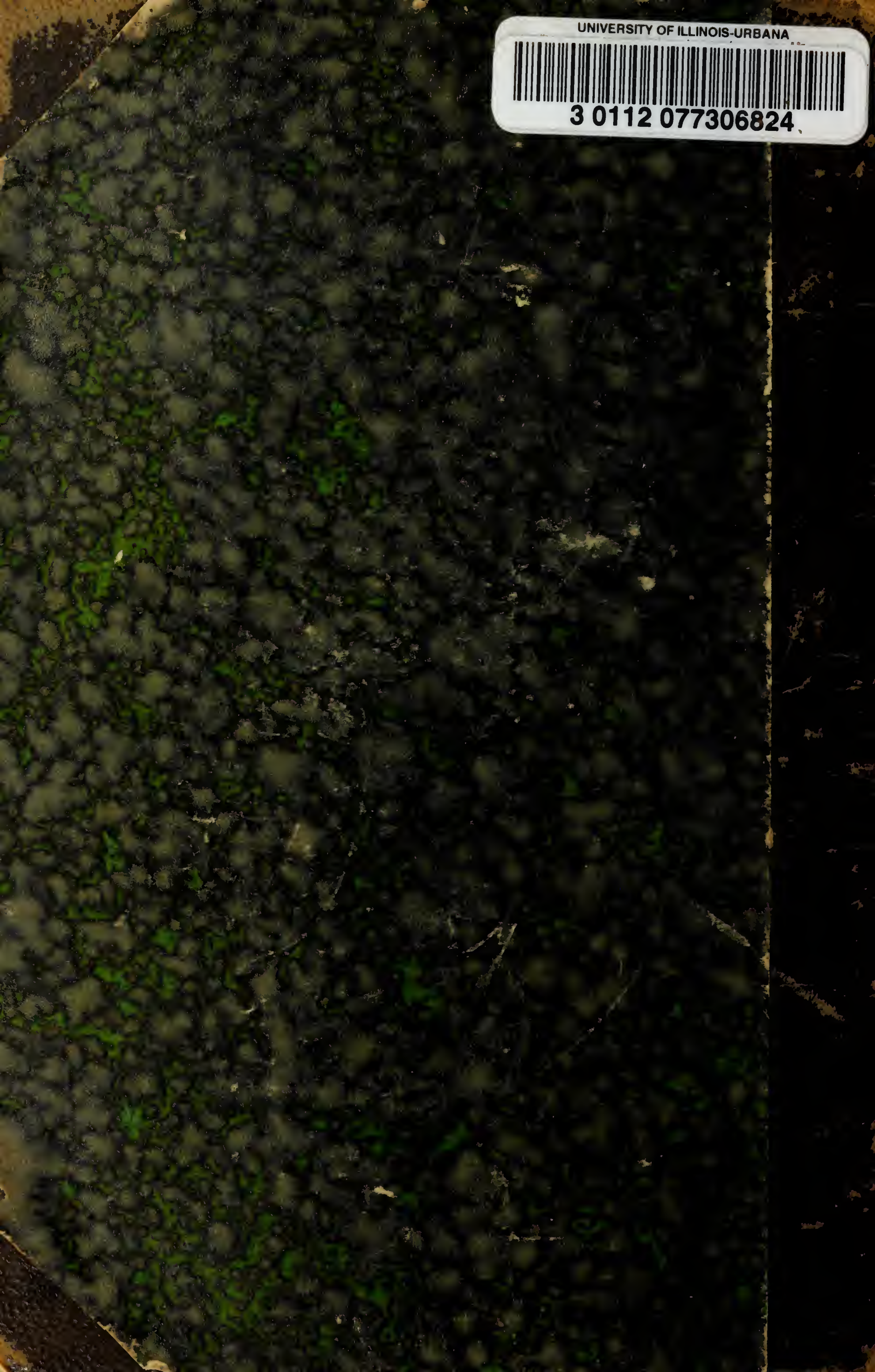
- Zucchetti.

Deutsche Verlags- und Buchdruckerei-Aktien-Gesellschaft, Berlin SW.








UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 077306824